Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XV

N. 148 | Aprile 2026 | ISSN 2421 - 6739

"NO al Referendum costituzionale" (Aprile 2026) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Enzo Tortora: eroe e vittima nella società dello spettacolo

Àngel Quintana

La storia dell'arresto del noto presentatore televisivo Enzo Tortora potrebbe inizialmente apparire come la cronaca filmata di un semplice errore giudiziario. Tuttavia, nella serie *Portobello* di Marco Bellocchio, questo fatto si trasforma in qualcosa di ben più complesso. Il caso Tortora permette al regista di analizzare come una società possa costruire le proprie verità pubbliche e come le sue istituzioni democratiche possano, in determinate circostanze, produrre meccanismi di ingiustizia perfettamente giustificabili. Partendo dal caso specifico, Marco Bellocchio ripropone ancora una volta una delle costanti del suo cinema: l'esplorazione critica del rapporto tra potere, sistemi della sua rappresentazione e forme di vita collettiva in Italia. *Portobello* è più di una semplice miniserie televisiva italiana; in questo senso a partire dal recente passato, esso è un autentico evento audiovisivo in cui costantemente si articola una lucida riflessione generale, che con forza piomba nell'attuale panorama politico e mediatico, sia italiano che europeo. L'arresto del presentatore della RAI è avvenuta il 17 giugno 1983, sulla base di dichiarazioni di pentiti della Camorra. Nella scena dell'arresto che apre il secondo episodio della serie, il protagonista viene proiettato all'interno di una sorta di labirinto giudiziario che richiama inevitabilmente quello vissuto dal personaggio Joseph K. ne *Il processo* di Franz Kafka. Come nel romanzo, ciò che inquieta non è solo l'accusa sbagliata, ma anche la pura normalità nella quale il sistema continua a funzionare davanti all'impotenza dell'individuo di fronte a una macchina burocratica che si alimenta da sé medesima. In questo universo giudiziario ritratto dalla serie, ciò che conta non è tanto dimostrare la colpevolezza o l'innocenza dell'accusato quanto mantenere attivo il procedimento giudiziario. Il processo diventa così una cronaca politica che deflagra negli ultimi due episodi della serie, dove, a partire dalla sentenza di colpevolezza e dal successivo appello, si espande tutta la teatralità espressiva della politica e della giustizia italiana di quell'epoca. Nel contesto dell'Italia dei primi anni Ottanta, così come rappresentata nella serie televisiva, la figura del pentito (informatore) divenne cruciale, trasformatosi in uno strumento centrale nel sistema giudiziario italiano nella lotta contro la mafia e il terrorismo. Tra i pentiti che giocano un ruolo di primo piano nella serie c'è Giovanni Pandico, uno dei testimoni chiave che nell'inchiesta accusarono Tortora come presunto capo della Nuova Camorra Organizzata, nonché di essere un potente trafficante di cocaina. Bellocchio ritrae Pandico come un personaggio profondamente inquietante, in bilico tra il proprio risentimento personale e il bisogno di un riconoscimento pubblico. Le sue dichiarazioni, piene di contraddizioni e fantasie, rivelano fino a che punto il sistema fosse disposto a costruire narrazioni legali basate semplicemente su testimonianze fragili. In questo senso, Pandico, come gli altri personaggi della Camorra, appare come il rovescio oscuro della medaglia del pentito che fu il punto di partenza del film Il *traditore*, dove Tommaso Buscetta incarnava l'ambigua figura del collaboratore della giustizia e che, con la sua denuncia, contribuì a smantellare la struttura della cupola mafiosa siciliana. Il caso Tortora ebbe un fortissimo impatto anche nel dibattito pubblico relativo al funzionamento del sistema giudiziario italiano. In quegli anni, la detenzione preventiva poteva protrarsi per lunghi periodi procrastinando una punizione pesante ancor prima del giudizio di una sentenza definitiva. L'arresto e la detenzione di una figura pubblica così popolare misero in luce le tensioni interne nello stesso sistema giudiziario. Per mesi Tortora fu sottoposto a un processo in cui la sua presunzione di innocenza sembrò restare sospesa per via delle enormi pressioni mediatiche e giudiziarie. La serie di Bellocchio suggerisce come il caso non fu solo un esempio di scandalo mediatico, ma anche un momento rivelatore del tipo di coscienza giuridica stessa del Paese. Nell'Italia degli anni Ottanta, Enzo Tortora non era un cittadino qualunque come nell'esempio di Joseph K. nel romanzo di Kafka. Lui era il volto di *Portobello*, un programma che rappresentava una delle espressioni più popolari della televisione pubblica italiana. Trasmesso tra il 1977 e il 1983, il programma si configurava come un mix di intrattenimento, di semplici scambi commerciali e di partecipazione civica. Tortora fungeva da mediatore tra la macchina televisiva e un pubblico che trovava nel programma uno spazio di riconoscimento collettivo. Il format ricordava in qualche modo l'idea di una fiera moderna, dove i cittadini potevano vendere i loro oggetti, cercare persone scomparse e condividere storie comuni. In questo senso, la figura del conduttore incarnava quasi perfettamente l'ambiguità della cultura mediatica dell'epoca. Tortora rappresentava una forma di televisione che sembrava avvicinare l'intrattenimento alla gente, ma che al tempo stesso dipendeva dalla stessa logica dell'audience che governava la moderna dimensione pubblica. Marco Bellocchio suggerisce che la popolarità di Tortora lo abbia portato ad essere simbolo ambiguo de *La società dello spettacolo*. Titolo di un convincente libro dello scrittore e filosofo francese Guy Debord, nel quale si sottolinea come l'esperienza sociale nelle società contemporanee tende a organizzarsi in immagini che progressivamente sostituiscono il rapporto diretto con la realtà. Tortora incarnava proprio questo paradosso. Il presentatore era una figura televisiva che sembrava avvicinare lo schermo al pubblico, ma la cui identità pubblica dipendeva interamente dalla pura logica della visibilità. Esso rappresentava sia l'illusione della vicinanza e sia la fragilità della reputazione pubblica di una cultura dominata dall'immagine. Pertanto, quando scoppiò lo scandalo giudiziario, la stessa società dello spettacolo che aveva costruito la sua popolarità si rivoltò immediatamente contro di lui. I media amplificarono le accuse, la storia della colpevolezza si diffuse rapidamente, la presunzione di innocenza fu ignorata e la complessità del caso fu ridotta a puri titoli di giornale. Bellocchio ritrae questo processo con uno sguardo critico che mostra come la logica dello spettacolo possa soppiantare le ricerche della verità. Tortora fu costruito dai media come figura amata da milioni di telespettatori, ma proprio questa sua collocazione lo rese vulnerabile nel momento stesso in cui passò da eroe a vittima della società dello spettacolo che aveva contribuito ad alimentare. Questa visione critica sulla società dello spettacolo non è una operazione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
isolata nell'opera del regista. Fin dai suoi primi film, Marco Bellocchio ha costruito una filmografia che funzionava come costante radiografia sulla società italiana e sulle sue istituzioni. Già con il film *I pugni in tasca* (1965), il regista ebbe modo di analizzare la crisi della famiglia borghese come metafora di una società paralizzata dalle proprie sovrastrutture morali. Anni dopo, il suo film *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) offrì un'incisiva critica sul potere dei *media* nell'Italia degli anni Settanta. In questo film, un influente giornalista interpretato da Gian Maria Volonté manipola deliberatamente le informazioni per influenzare l'opinione pubblica e creare capri espiatori nel mondo mediatico. Successivamente, in *Buongiorno, Notte* (2003), Bellocchio ha affrontato il caso del sequestro di Aldo Moro da una prospettiva tutta intima, esplorando le contraddizioni ideologiche interne allo stesso mondo del terrorismo. La stessa storia sarebbe ritornata anni dopo in *Esterno Notte* (2022), dove il regista amplia il suo campo d'azione allargando le responsabilità collettive allo stesso sistema politico italiano. Nel caso specifico di *Esterno Notte*, Bellocchio sembra essere attratto dalle relazioni che intercorrono tra le responsabilità collettive e quelle della tragedia pubblica. Il caso Tortora non è unicamente il risultato di decisioni giudiziarie errate; esso è anche il prodotto di una cultura politica e mediatica in cui la necessità di narrare gli accadimenti può prevalere sulla necessità di comprenderli. In questo contesto, *Portobello* si configura come un'opera pienamente coerente con la ricerca che il regista ha sviluppato negli ultimi decenni. Se il film *Il traditore* aveva analizzato il potere ambiguo dei collaboratori di giustizia nei principali processi mafiosi, la nuova serie si è concentrata sulla fragilità della verità giuridica quando questa si incrocia con le logiche specificamente mediatiche. Bellocchio, tuttavia, rifugge da ogni forma di vittimismo. La sua messa in scena introduce costantemente una distanza nella riflessione che ci costringe a considerare il caso in un contesto più ampio: quello di una società italiana profondamente segnata dalla teatralità della vita pubblica. E' qui che compare l'ombra di Federico Fellini, la cui visione sulla spettacolarizzazione della vita reale sembra emergere in certi momenti di questa serie. In una scena particolarmente rivelatrice alla fine del terzo episodio, davanti alla finestra del carcere di Bergamo, Bellocchio evoca, sotto lo sguardo fisso di Enzo Tortora, una piccola galleria di personaggi che sembrano scaturire dall'immaginario popolare del proprio programma di *Portobello*. In quel momento, è come se lo spettacolo televisivo ritornasse trasformato in una sorta di fantasmagoria felliniana, accompagnata dalla fanfara di Nino Rota come per il film *Otto e mezzo*. L'arresto di Enzo Tortora coincise anche con un periodo in cui il sistema giudiziario italiano era sottoposto a una pressione straordinaria. La lotta al terrorismo e alla criminalità organizzata durante i cosiddetti *Anni di Piombo* aveva profondamente trasformato il rapporto tra istituzioni e cittadini, creando un clima in cui l'eccezionalità politica poteva giustificare procedure ambigue e dure in ambito giudiziario. Ad arricchire i numerosi punti di forza della serie televisiva contribuisce la straordinaria interpretazione di Fabrizio Gifuni, che ritrae un Tortora contenuto, fragile e profondamente umano. La sua interpretazione sfugge a una mera superficiale imitazione del personaggio, concentrandosi invece sul combattimento interiore di un uomo che vede la propria immagine pubblica sgretolarsi sotto il peso dell'accusa. Al suo fianco, Lino Musella offre una inquietante immagine di quel Giovanni Pandico, la cui miscela di paranoia, risentimento e desiderio di essere al centro dell'attenzione introduce nella serie una caratterizzazione perfino grottesca. Al termine dei sei episodi, Bellocchio non si limita a mettere in discussione le istituzioni, ma lo stesso pubblico. Quegli italiani che ogni settimana guardavano Tortora in televisione e che facevano parte di quella comunità che assisteva alla sua pubblica distruzione con un misto di fascino e distacco. La serie pone quindi un interrogativo scomodo: cosa succede quando la democrazia mediatica trasforma la giustizia in una forma di dramma collettivo? Ripercorrendo il caso Tortora, Bellocchio non offre conclusioni rassicuranti. Utilizza questa storia per affrontare la difficoltà di preservare la verità in un mondo in cui la comunicazione viene organizzata secondo le regole dello spettacolo. In questo contesto, la figura di Enzo Tortora appare di più di una semplice vittima: essa funziona come sintomo di un'epoca la cui ombra incombe ancora pesantemente sul presente.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Nostra sorore guerra

Natalino Piras

Una lettera. Nuoro, 7 maggio 2008.
Gentile Massimo Bocchiola, leggo oggi su "Poesia" la recensione al suo *Mortalissima parte.*
Ci sono delle sincronie e queste vengono date dalla lettura continuata, per tempi lunghi, da quando è uscito, del suo *Teutoburgo* (per la parte che le spetta) e dall'avere io in costruzione un testo narrativo che riguarda le battaglie di Chentomines. Il luogo, Chentomines (cento uomini, cento anime, cento mine), non esiste geograficamente ma è dentro le storie e la storia, anche quelle comparabili con la selva germanica dove vennero fatte a pezzi le legioni romane comandate da Quintilio Varo ma pure con le mura di Troia e tutti gli assedi a cui furono sottoposte, tutte le guerre, quella del tempo – siamo nel mito – di Priamo e Agamennone, di Ettore e Achille, di Ecuba e Clitemnestra rappresentano nel tempo storico. Nel passato, nel contemporaneo, in tutte le proiezioni che dicono che noi, abitanti del pianeta terra, mortali, nessuno escluso, non possiamo fare a meno della guerra. È la morte il fine ultimo, non la vita. Lo dicono la guerra e le sue battaglie. Da quelle combattute a colpi di pietra e di clava alle trincee e tutti gli assalti che ne conseguono. Una delle trincee più rappresentative, come visione globale del fango del sangue del massacro, la prima esperienza di guerra tecnologica come produttrice di morte è quella, che tutti i fronti attraversa, senza soluzione di continuità, della grande guerra per antonomasia, la prima guerra mondiale.
Ho scritto al riguardo il racconto *Figlio mio senza ricordo* che dice dei soldati della Brigata Sassari nella prima guerra mondiale. Ci sono diversi riferimenti cinematografici e letterari, paragoni impossibili tra il film *Braveheart* (1995) di Mel Gibson e l'insieme che fanno, pure essendo stilisticamente, il film *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi e il romanzo archetipico di Emilio Lussu *Un anno sull'altipiano* (1938), due cose diverse. Corrono tra l'uno e l'altro più di 32 anni di distanza ma dicono entrambi della stessa guerra. Così come corrono 7 secoli di distanza tra le trincee del Carso, fango, sangue, morte, inutili stragi e la vicenda dello scozzese William Wallace che racconta il film di Gibson ambientato nel XIII secolo: sangue, morte, distruzione, inutili massacri, tutta la guerra civile di cui sono capaci l'uomo e la disumanità. Sempre la stessa guerra.
A proposito dell'inutile strage che fu la prima guerra mondiale, sono parole di un papa, Benedetto XV, un'altra volta ho fatto un discorso comparativo, tutto indiziario, tutto di fabula letteraria, tra i «pilous» di Verdun, i veterani così detti perché avevano la barba di mesi nel carnaio del fronte francese- prussiano (la battaglia di Verdun durò da febbraio a dicembre del 1916, i vivi camminavano in trincea sulle cataste di cadaveri dei loro commilitoni) e i soldati sardi della Brigata Sassari che avevano «il pelo nel cuore». C'è una nostra, sarda canzone, quasi un inno di battaglia che ancora oggi viene cantata a tenores, quattro persone che la eseguono, una sola dice le parole, senza alcun accompagnamento musicale che non siano le loro voci:

Su chentuchimbantunu reggimentu, chin su chimbantaduos tott'impare, non setzis vois sos continentales, c'atzis mantesu su trinceramentu, Orune e Bitti chin tzente orgolesa, da ne juchen de pilos in su coro, tottu su circundariu de Nugoro, viti cun sa brigata tattaresa.

Traduco:
Il centocinquantunesimo reggimento, con il cinquantadue tutti insieme, non siete voi i continentali, ad avere tenuto il fronte, Orune e Bitti con gente orgolesa, ne hanno pelo nel cuore, tutto il circondario di Nuoro, era con la brigata sassarese.
È una traduzione immediata, che non rende rima e assonanza del testo originale, né tante altre implicanze e appartenenze. Però c'è quel *pelo nel cuore* che serve a dire di come anche in quella trincea-mito per i sardi molti sapessero (oppure non lo sapevano, lo rimuovevano) di quanto fosse «mortalissima parte» la loro lunghissima giornata di guerra.
Hormuz 29 dicembre 2011
Sono passati due millenni e mezzo da quando a Salamina (480 a. C.) la flotta greca sconfisse quella persiana. In nome della libertà dell'Occidente minacciata dalle armate di Dario e Serse. Erano passati dieci anni dalla battaglia di Maratona (490 a.C.), ancora oggi la più rappresentativa delle battaglie, a considerare la Storia da un punto di vista Occidentale, per la difesa della libertà. Una libertà della democrazia e delle città stato comandate da re e principi. Lo furono a Sparta Leonida, quello delle Termopili (sempre 480 a.C. presumibilmente agosto o settembre), e ad Atene Pericle. Poi una moltitudine di sottomessi, obbligati alle leggi, anche inique, emanate dagli oligarchi –

segue a pag. successiva

"Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi, liberamente ispirato al romanzo di Emilio Lussu "Un anno sull'Altipiano", ambientato nella prima guerra mondiale

segue da pag. precedente

Socrate ne fu vittima – e un'altra moltitudine di schiavi. La guerra era il passaggio necessariamente obbligato per difendere questo tipo di libertà.

Fine anno 2011

Andremo in guerra. Lo ha sostenuto e motivato ieri, 28 dicembre, a più riprese, Giulietto Chiesa, nell'auditorium della Biblioteca Satta di Nuoro. Si presentava *Barack Obush* (Ponte alle Grazie 2011, 205 pagine) un'inchiesta dello stesso Chiesa con Pino Cabras. Temi: la liquidazione di Osama Bin Laden, l'intervento in Libia, la manipolazione delle rivolte arabe, la guerra all'Europa e alla Cina, colpi di coda di un impero in declino. L'impero in declino è quello americano. Alla presentazione del libro la sala era affollata, pure giovani. Un interessante fuoco di fila di domande e risposte. Il nucleo del discorso è quello di sempre: il conflitto tra Oriente e Occidente, per l'influsso economico, per il dominio, per chi affamatore deve continuamente inventarsi un nemico da affamare. Andremo in guerra. Contingente l'interesse per il petrolio. Se l'Onu ratificherà le sanzioni contro l'Iran non usciranno navi cariche di petrolio dal Golfo Persico. Per questo ieri, all'ora della conferenza nuorese, si muovevano le navi della quinta flotta americana verso lo stretto di Hormuz, tra penisola arabica e Iran. Per presidiare? Per aprire varchi? Avverte Giulietto Chiesa che la guerra Iran-Usa è solo un antipasto. Poi verrà la Cina. Guerra di navi e cacciabombardieri. Sanguinose battaglie a terra. Ma non solo. Blocco delle esportazioni. Blocco del sistema globale informatico. Oscuramento internet. Per il dominio. Stanno esaurendosi le scorte di petrolio e gas. Resterà, forse, ancora carbone. Tutto questo, sostengono Chiesa e Cabras è dovuto alle logiche della guerra per l'impero nel mondo. C'era duemila e mezzo anni fa. C'è oggi. Muove il potere del denaro, quello che l'oranese Costantino Nivola fattosi newyorkese chiama *dinare* come *pane de su diavulu*, denaro come pane del diavolo. Già, New York, l'America. Qui ha sede la Goldman Sachs, il cuore delle banche che tutto il denaro del mondo hanno in pugno. Il denaro muove la guerra. Il premier italiano Monti e il governatore della BCE Draghi, sostengono Cabras e Chiesa, sono gente della Goldman Sachs.

Soror in latino è sorella e la dizione del nome nel titolo di questo pezzo è un adeguamento alla lingua italiana degli inizi, al *Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi dove ci sono *sora luna e le altre stelle*, *sor'aqua*, *sora nostra matre terra*, *sora nostra morte corporale*.

Uso sorore, in ablativo, perché somiglia di più al sardo *sorre*, sorella. Un verso di una poesia del nuorese Antonio Mura, di estrema bellezza, di forte capacità visiva, evocativa, contestualizzabile a molte situazioni è: *inoke sa luna erema sorre*, qui la luna sorella erema, di estrema solitudine, luna raminga, errante. *Sorre* la luna e *sorre* la guerra: nostra sorella guerra. È quanto di più attuale possa esserci: nostra sorore guerra che tutto il mondo pervade. Nessuno di noi può dire che la guerra non gli appartiene. Gli è sorella ma pure madre e madre, per diversa gente figlia. Cinematograficamente parlando, letterariamente, artisticamente, antropologicamente, storicamente. In tutte le lingue del mondo. Riprendendo qualche titolo di romanzo la guerra è *our sister*, nostra sorella, our sister war, in sardo *nostra carrale gherra*. Carrale, la stessa carne, lo stesso sangue, sono il fratello e la sorella.

Noi sardi in rappresentanza di noi stessi ma pure di più allargato contesto siamo sempre in guerra, ce l'abbiamo nel sangue. Siamo sempre, come guerra, in prima linea. A oggi, nella prima diecina di marzo 2026, contestualmente all'attacco americano e israeliano all'Iran, già migliaia di morti, il comando della missione Unifil in Libano, le cosiddette forze di pace internazionali, è affidato alla Brigata Sassari.

A dire di questo corpo, costituito nella Prima guerra mondiale 1915-1918, i reggimenti di fanteria 151° e 152°, la maggior parte soldati sardi, ci sono, li abbiamo richiamati sopra e ne abbiamo scritto spesso qui su ***Diari di Cineclub***, diversi film, uno in particolare *Uomini contro* di Francesco Rosi e il romanzo archetipico, il capolavoro di Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*. È una narrazione autobiografica. Emilio Lussu, andato volontario alla guerra, scopre in trincea e nei continui assalti alla trincea austriaca, l'orrore della guerra, la ferocia e la stupidità degli alti comandi che, insensibili a qualsiasi umanità mandano al macello migliaia e migliaia di persone: per il re e per la patria, mai così infami e vituperabili, per imporre la disciplina militare. *Per il re e per la patria* (*King and country*, 1964, da una pièce teatrale di John Wilson basata su un racconto di James Landsale Hodson), diretto da Joseph Losey, racconta di un processo svoltosi in trincea, fronte inglese, prima guerra mondiale, contro un soldato (Tom Courtenay) accusato di diserzione. Inutilmente difeso dal capitano Hargreaves (Dirk Bogarde) il soldato verrà fucilato, nel fango della trincea, appena emessa la sentenza. Una situazione di cui *Un anno sull'altipiano* potrebbe essere contenitore e contenuto. Quante decimazioni, quanti fucilati a caso, per fanatismo, per onore che si fa continuo disonore. Lussu, *su capitanu Lussu* diventato mito per i sardi e non solo (uno su tutti il padre di Andrea Camilleri, siciliano commilitone dei sardi e di altri soldati del Sud, ufficiale della Brigata Sassari), è dentro questa guerra dall'inizio alla fine. Nei macelli, nella loro insensatezza, si rende conto di come la guerra come moloch oltraggi e divori la giovinezza, la sua e quella della maggior parte dei combattenti, anche i nemici, tutti quanti ammazzano senza odio, costretti a considerare nemico chi, sulla trincea opposta, è invece un proprio simile. Il tenente Ottolenghi, Gian Maria Volontè nel film di Francesco Rosi, incarna bene la persona-personaggio che contesta il sistema dei generali macellai, il fanatico e ottuso generale Leone, comandante di divisione, calco di Cadorna, comandante in capo dell'esercito italiano, responsabile tra l'altro della disfatta di Caporetto.

Un anno sull'altipiano è impregnato dell'odore del cognac, sovrasta tutti gli altri sentori, persino quello acre della polvere da sparo mescolata all'inodore del fango, al puzzo del sangue e dello sterco, odore del cognac che si beve prima dopo e durante gli assalti che tornano ad essere, come ai tempi della pietra e della clava, all'arma bianca.

Il generale Leone di *Un anno sull'altipiano* e *Uomini contro*, nel film di Rosi è interpretato dall'attore francese Alain Cuny che somiglia in maniera straordinaria, per come si muove, per la faccia, per la rigida e crudele ottusità, per l'ambizione da guerrafondaio, a George Macready, il generale Mireau in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957, dal romanzo di Humphrey Cobb) di Stanley Kubrick. Qui la pazzia della guerra e la criminalità degli alti comandi sono nel fronte francese. Anche qui fucilati per esempio, soldati estratti a sorte, inutilmente

"Orizzonti di gloria" (1957) di Stanley Kubrick. Tratto dall'omonimo romanzo di Humphrey Cobb

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

difesi dal colonnello Dax (un grande Kirk Douglas) contro il pazzo generale Mireau, pazzo archetipo, la capacità di profezia dei capolavori letterari e cinematografici, del pazzo criminale Trump, presidente degli Stati Uniti. Leone, Mireau e Trump si somigliano, di faccia, di postura, come si muovono, in maniera impressionante.

La vergogna della guerra di cento anni fa, come quella di duemila e passa anni fa, è la stessa di oggi, un catalogo in continuo aggiornamento dell'orrore.

I punti nevralgici che fanno sceneggiatura nell'oggi e nell'ieri di massacri e macelli, di disumanità esposta, sono la presenza dell'orco e il bussare della guerra. Altre tracce sono l'assurdo, il paradosso, il falso, la costruzione della menzogna. Dice un proverbio sardo: *In tempus de gherra 'aulas finas a terra*, in tempo di guerra, bugie fino a terra. L'amicizia tra Meloni e Trump, per dire dell'oggi di guerra che attraversiamo, è menzogna estrema. Dire di amicizia tra Meloni e Trump davanti a migliaia di morti in Iran è come pretendere di imporre a materia di studio la pedagogia degli orchi, dove Trump è padrone e Meloni serva. Può una serva comandare il padrone? Trump è un pazzo mosso dall'interesse dell'America, l'America ricca che per conservare questa ricchezza deve sempre muovere guerra. Il pazzo criminale Trump è come quello che dice il colonnello Mortimer (Lee Van Cleef) per l'Indio (Gian Maria Volontè) in *Per qualche dollaro in più* (1965) di Sergio Leone: un pazzo drogato.

Inizio modulo

È la quaresima più buia dell'evo contemporaneo. Nelle guerre e in questa periferia che sta a confine con la guerra, quella vera che comporta morti ammazzati a grappoli ogni minuto secondo, domina la cecità. Come in un romanzo di Saramago dove la cecità è la peste per antonomasia. *Tzegos*, ciechi, come i mendicanti delle feste, reietti dei santuari, storpi dentro, mutilati del vero sentire una fede di speranza e non di odio. Ciechi, non comprendiamo, se non per convenienza, che non ci potrà più essere in questo tempo, in questo pianeta, un Dio di quaresima che nel deserto rifiuta le tentazioni del diavolo quando gli promette che «tutto questo sarà tuo», il mondo intero, se lo adorerà. Il dio di quaresima nostro contemporaneo si è abbassato, ha finito per adorare il diavolo che come soprappiù il mondo promesso glielo dà distrutto e da continuare a distruggere. Per non poterlo più ricostruire se non a dimensione d'inferno dove niente c'è di umano. Inteso l'umano come capacità di credere nel bene per contrastare il male.

In questa quaresima, a pochi giorni dalla Pasqua come rappresentazione di un Dio capace di risorgere dai morti, di vincere sull' inferno, domina la provvidenza di Satana, di multiforme aspetto. In questo tempo ha la faccia di merda di trump, putin, netanyahu, tutti diavoli che sono riusciti a imporre la loro inumana forza, la bestialità dell'orco, di idoli che l'idolatria della massa affetta da cecità adora come vero dio. Nessun Cristo muore in Croce in questa Quaresima. Nessun Salvatore del mondo digiuna nel deserto quaranta giorni e quaranta notti. Non ci sarà nessuna vera Pasqua perché nessuna vera Pasqua può dipendere da questo dio che ha abolito la misericordia e imposto l'Inferno dei martoriati vivi come condizione.

Massacro di Sabra e Shatila, settembre 1982, tra i peggiori tra quelli subiti dal popolo palestinese. Circa 3000 civili – tra cui donne e bambini – furono assassinati fra il 16 e il 18 settembre 1982 dalle milizie cristiano-falangiste libanesi, con la copertura dell'esercito israeliano.

Dubbu dubbu la guerra.

Dubbu dubbu è il bussare. Adesso che la guerra iniziamo a sentirla dentro casa ci si rende conto che non siamo preparati ad affrontarla. La conoscevamo come racconto, come qualcosa che non ci sarebbe mai più appartenuta. Le truppe di occupazione, i bombardamenti aerei, eserciti armati e altri disarmati, gente in fuga, l'orrore e gli orrori come qualcosa di cui non si può fare a meno, l'impotenza individuale e di massa davanti a crimini individuali e di massa. Era racconto, adesso è storia diretta dove noi siamo dentro. Tutto ritorna, tutto accade, tutto si ripeterà come nel racconto. Tanti i termini di paragone: l'anormale, il bestiale, il mostruoso che si svolge davanti a noi, costretti a vedere sentire prendere parte, come se questa fosse la regola, la normalità. Prendete icone della guerra, vicine e lontane: il generale vietnamita alleato degli americani che spara in testa, in diretta globale, al vietcong che gli portano davanti, i campi di morte, opera degli israeliani, le stragi di Sabra e Shatila, gli impiccati in piazza in Iran e Saddam che sale sulla forca, tutto l'orrore della guerra civile nella ex Jugoslavia sotto gli occhi delle truppe Onu replicato, con qualche variante senza truppe di pace (sic) internazionali, in Ucraina, i processi per crimini di guerra ai criminali di guerra, più sono i contumaci che i presenti, al tribunale dell' Aja a imitazione dei tribunali di Norimberga contro i criminali nazisti, processi che non servono a niente se non a garantire impunità, leggi Putin e Netanyahu, e aumentare la guerra, le guerre. Quante stragi, quanti corpi fatti a pezzi sotto i nostri occhi, quante distese di cadaveri, uomini, donne e bambini, gente di tutte le età, soldati e civili. Ci eravamo abituati a vedere leggere e commentare a distanza. Tanto non ci tocca. Ci ritenevamo immuni perché quello, l'orrore, c' era già stato da noi, prima che noi nascessimo. Dicevano quanti c'erano stati e furono coinvolti: mai più. Invece adesso tutto torna. Bussa alla porta di casa senza che noi siamo capaci di impedire questo bussare. Tutto il mondo, buona parte di mondo, in balia di un pazzo criminale come Trump senza che nessuno riesca ad ammazzarlo, ad impedire che quest'orco si allei con altri orchi che hanno la distruzione del mondo come obiettivo. Siamo impotenti e sgomenti, impreparati a soffrire e patire, impreparati alla solidarietà, al sentirsi fratelli nella notte, ad organizzare resistenza contro le forze del male, instupiditi e succubi della mala politica, della cattiva amministrazione della cosa pubblica, sclerotizzati in ideologismi e fanatismi da social, in nazionalismi da slogan, la violenza, verbale e fisica come pratica necessaria per sopraffare l'altro, il mentire, la fabbrica mai smessa della menzogna e del falso come serbatoio da cui attingere.

Da dieci anni scrivo per ***Diari di Cineclub***. In tutti i pezzi che ho scritto c'è sempre la guerra, come discorso a margine, soprattutto come tema portante. Do qui una sequenza di titoli rappresentativi: *Giù la testa- Trattato sulla rivoluzione* (aprile 2017), *Maquis sentieri di nidi di ragno* (giugno 2017), *Cuore di tenebra* (settembre 2017), *Battaglie* (gennaio 2020), *Ottobre senza più rivoluzioni* (ottobre 2021), *Guerra senza fine* (giugno 2022), *Sparta e Atene* (luglio 2022), *Inviati di guerra* (dicembre 2022), *Soldati* (novembre 2023), *Le guerre napoleoniche* (gennaio 2024), *Palestina* (febbraio 2024), *Sbarchi* (maggio 2024), *Niente di nuovo sul fronte mediorientale* (novembre 2020) *Pietre ripetizioni sbarre* (settembre 2025), *Il calumet infranto* (gennaio 2026), *Norimberga e dintorni* (febbraio 2026) *Proletari e lumpen hodie* (marzo 2026).

Natalino Piras

La provincia luogo d'elezione del cinema che ci appartiene

Tonino De Pace

Ci sarebbe un lungo elenco di film che hanno radicato le loro storie dentro i confini ristretti di un territorio, in quella identità ricercata con i luoghi. In quella identità che riflette le condizioni dell'autore, della scrittura che genera immaginari e diventa bagaglio di storie e miti, o forse anche di mitizzazioni. Cinema e letteratura italiani hanno raccontato e ripercorso la provincia d'Italia restituendo un'immagine simile o verosimile di quello che è stata e di quello che è il margine di un impero che forse oggi non esiste più e di cui resta solo quel margine che pure con il tempo si va dissolvendo. Restano dunque le immagini e le parole a consegnare memoria di un passato e raccontare quel presente che appare a volte così insignificante da non riguardare più nessuno.

Ma le storie continuano a macinare il tempo, occupando gli spazi e i luoghi, continuano, nonostante tutto, a perpetuare quella marginalità provinciale che nessuno più vede o guarda, a meno che non sia conturbante cronaca nera, in quella sua esaltazione che sembra caratterizzare sempre ciò che nella periferia viene taciuto, ma resta sotteso in quell'immaginario che mitizza la provincia come luogo di una silenziosa cattiveria, dove il male sembra allignare con maggiore virulenza.

Due film in questi ultimi mesi hanno riprodotto questi lineamenti della provincia italiana. Due film, ambientati in due regioni geograficamente opposte del Nord Italia, sono sintomatici di una condizione, di un modo di essere che può atteggiarsi come un vizio antico, una specie di regola non scritta, nella conferma di uno stereotipo perfino, che diventa materia sensibile e che il cinema sa esaltare con la sua forza evocativa, la sensibilità profonda delle immagini, il tocco indispensabile degli autori.

Sia *La Gioia* sia *Le città di pianura* sembrano rispondere a questa doppia volontà, di utilizzare l'antico fascino della provincia che deriva dalle stratificazioni successive proprie della letteratura e poi del cinema. La provincia come luogo prescritto e perimetrato dentro il quale vigono regole e usi sconosciuti oltre quei confini, nel quale si sviluppa quella noia del vivere che ad esempio ha raccontato Vitaliano Brancati ne *Gli anni perduti* o dentro i romanzi di Luciano Bianciardi nei quali echeggia quella malinconia della provincia che assorbe e determina la vita. È in questo microcosmo fisico, ma che assume nei racconti toni giganteschi, che si sviluppano le storie dei due film che nel riaffermare questa condizione attualizzano un modo di essere che non è mai mutato.

La provincia italiana diventa brodo di coltura di questi piccoli universi, malavitosi o di indissolubili amicizie, tratteggiando al contempo il profilo di un territorio. Un luogo che vive nel sopito miraggio di una centralità lontana e dove la cattiveria, come nel caso di *La Gioia*, sembra diventare peggiore e più spietata, quasi un lasciapassare per ambire a prospettive superiori. Il film di Nicolangelo Gelormini riprende un fatto di cronaca, la truffa con omicidio di Gloria Rosboch avvenuto nel Canavese nel 2016. Qui la malcapitata protagonista prende il nome di Gioia, una Valeria Golino imbruttita ed efficace cede alle false lusinghe di Alessio, un bel ragazzo cinico e violento che in combutta con Cosimo ha solo l'intenzione di impossessarsi dei suoi soldi, promettendole mirabolanti guadagni con una società con sede a Montecarlo e finisce con l'assassinarla quando lei caparbiamente, capito l'inganno, pretende la restituzione della somma. Di altra natura è invece l'altro film, *Le città di pianura* di Francesco Sossai. Un on the road nostrano tra la rete di luoghi e paesi del Veneto, una storia di amicizia e di bevute per Carlobianchi e Doriano detto Dori e il loro nuovo e giovane amico Giulio. Un film imbevuto di vino e grappa che racconta l'eterna ultima bevuta, che disegna anche il vuoto e il pieno di una marginalità che sa diventare prospettiva differente da ogni esaltata centralità, recuperando una bellezza segreta e quasi invisibile della provincia che prende coscienza di sé. Un racconto a suo modo picaresco, che sa offrire un proprio sguardo che diventa differente prospettiva e originale approccio sul mondo.

I due film, i due esempi, non fanno che confermare quanto già emerge da quel nostro passato letterario o cinematografico, è quello che ci ha insegnato Luciano Bianciardi con il suo sguardo ironico e i suoi toni iperbolici, è

segue a pag. successiva

"Le città di pianura" (2025) di Francesco Sossai

"La Gioia" (2025) di Nicolangelo Gelormini

segue da pag. precedente

quanto ci ha fatto vedere tanto cinema che negli anni ha privilegiato nei propri racconti, da Germi a Mazzacurati a Pupi Avati, quell'ambiente irripetibile e così variegato della provincia italiana.

È su questa scia di pensiero e di approccio che i due film citati, ancora probabilmente in visione da qualche parte, magari in quei cinema di provincia dove le notizie arrivano più tardi ma si radicano con maggiore forza, raccontano la nostra provincia di questo primo quarto di nuovo secolo.

Se lo sguardo di Gelormini è più sferzante, più acido, sebbene immerso con la sua protagonista in un'atmosfera gozzaniana, che forse costituisce l'arredo ideale per una storia come quella che il regista napoletano racconta, quello di Sossai risulta più indulgente e la sua commedia dolorosa in quel road movie alcolico, con le sue pause meditative per i due e poi tre amici alla ricerca del nulla se non del piacere di stare insieme, sembra ravvivare vecchie sensazioni amicali e radica la sua forza narrativa nei legami tra le persone, relazioni che sembra sempre più difficile coltivare nella metropoli.

A chiusura di questa riflessione disordinata tra cinema e scrittura, per ridefinire il senso di luoghi che per la loro collocazione periferica sembrano esclusi dalla essenzialità di quella eterna centralità, è forse necessario citare un altro film, non tanto per le sue qualità non tutte messe a fuoco in un suo alterno incedere, ma *Lavoreremo da grandi* per la regia di Antonio Albanese, al di là di ogni altra fragilità, è un film che per il suo spirito, per quella atmosfera che aleggia tra i suoi personaggi, potrebbe diventare appendice o corollario del film di Sossai perché nasce dalle stesse radici culturali, dallo stesso humus fatto a tratti di noia insostenibile e a tratti di una improvvisa e incontrollabile accelerazione in quei rapporti di amicizia duraturi che sanno superare ogni differenza e spingono all'indulgenza in nome di un affetto incondizionato.

"Lavoreremo da grandi" (2026) di Antonio Albanese

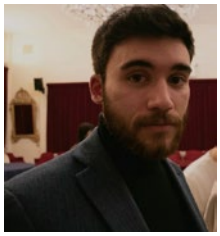
Tre film che non sono distanti tra loro perché mostrano facce differenti di una stessa realtà provinciale, divisa tra male che cova silenzioso come modalità per conquistare una centralità alla quale si aspira e un volto, se si vuole demodé, che fa leva su quei legami indissolubili e sull'inespresso desiderio di condivisione anche di quei sogni che si sono ormai frantumati e di quella vita un po' mediocre e malinconica che si è costretti a vivere. È forse per questa ricca complessità di emozioni non dette che amiamo questo cinema, che sentiamo vicino e per questo ci appartiene.

Tonino De Pace

"La Gioia" (2025) di Nicolangelo Gelormini

"Le città di pianura" (2025) di Francesco Sossai

No Other Choice (2025). La classe operaia va in paradiso?

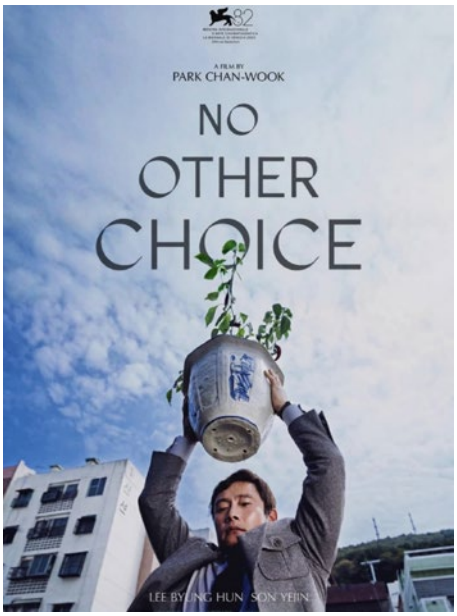

Enrico Maiolatesi

"Non serve fegato per fare qualcosa quando non puoi fare nient'altro."[1] Man-Soo è un pluripremiato lavoratore sudcoreano specializzato dell'azienda cartaria "Solar Paper" e vive con la moglie, i due figli e due cani in una bellissima casa ricca di piante, amore e benessere. Un giorno, per far fronte all'automatizzazione del lavoro, la ditta americana che ha acquisito la prestigiosa azienda cartaria mette in atto un drastico piano di licenziamenti, che coinvolge lo stesso protagonista. Intento a provvedere ai bisogni della propria famiglia, in una società rigida e cinica come quella coreana, Man-Soo accetta di subire umiliazioni lavorative pur di tornare a ricoprire un ruolo nel settore della carta, senza però riuscire ad essere assunto. A poco a poco, isolandosi e soffrendo profondamente, il protagonista si vede strappare via la propria vita e la propria identità: la famiglia rinuncia a molti comfort ed attua un nuovo stile di vita parsimonioso e Man-Soo, rintracciando la concorrenza, decide di eliminarla ed essere così selezionato dall'azienda "Moon Paper", ritrovando il proprio posto nella società.

Park Chan-Wook, attraverso il sorprendente riadattamento del libro *The Ax* (Donald E. Westlake,1997) già precedentemente rielaborato per la pellicola *Cacciatore di Teste* (Costa-Gavras, 2005), esplora il nuovo mondo del lavoro evidenziandone la lacerante solitudine e l'impatto che ha sulle vite dei lavoratori e sui nuclei familiari di quest'ultimi. Proprio come nel film capolavoro *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019) il protagonista disoccupato accetta l'umiliazione alienante del mercato del lavoro odierno, trasferendone la sofferenza al nucleo familiare, così *No Other Choice* evidenzia la solitudine umana e la vergogna del lavoratore licenziato, attraverso gli sguardi e i pensieri dei familiari. È un decadimento sociale ed individuale, lontano dalla solidarietà e dalla visione politica della dignità e del valore del lavoratore, che spinge l'essere umano ad allontanarsi dalla bellezza e dalla cura di sé e degli altri. "E' colpa mia che non mi curo delle tue speranze, forse perché delle idee non so più che farne. E' colpa, non ci avevo mai pensato. E' colpa, non presto mai troppa attenzione. E' colpa mia, perché non prendo posizione. E' colpa mia, mi crolla il mondo addosso se ci penso. Non me ne frega niente."[2]

Come si passa dalla resistenza individuale, supportata anche dalla coscienza di classe, ad una disumanizzazione subordinata ed isolante? Il film sembra intercettare efficacemente la trasformazione del rapporto tra lavoratore e lavoro, dove l'individuo si disorienta e ricerca nel lavoro la propria identità. Laddove il rapporto conflittuale con la macchina descriveva una presa di coscienza della propria condizione, ora l'automatizzazione lascia lo spazio ad una disumanizzazione passiva che sfocia in una lotta tra pari. I grandi registi come Park Chan-Wook e Ken Loach hanno fotografato lucidamente il nuovo sfruttamento lavorativo, che spinge l'individuo a scegliere la cinica sopravvivenza all'appartenenza sociale. Il paradosso di guadagnarsi da vivere e concedere la propria esistenza ad un impiego che strappa via il valore e la dignità della propria persona sono alla base di un mondo in cui non si ha più alcuna scelta. "Vincenzina davanti alla fabbrica. Vincenzina vuol bene alla fabbrica. E non sa che la vita giù in fabbrica, non c'è. Se c'è, com'è?"[3]

No Other Choice mostra un nuovo universo lavorativo fatto di operai specializzati disperati ed abbandonati, disposti a tutto per riavere indietro il loro impiego; è l'ultimo grande lavoro del regista sudcoreano, da sempre attento e impegnato a restituire nelle sue opere elementi politici e sociali in grado di fotografare lo spirito della società coreana. Sono molte le pellicole che, nel tempo, hanno saputo raccontare il lavoro e le classi lavoratrici, evidenziandone le diverse forme di conflitto, coscienza ed alienazione. L'operaio Charlot disumanizzato e distrutto dal rapporto con la macchina lavorativa, restituito con una fisicità grandiosa e rivoluzionaria nell'indimenticabile *Tempi moderni* (Charlie Chaplin, 1936); il bracciante agricolo emiliano osservato e raccontato in un contesto sociale collettivo e permeante, in una lotta tra classi simbolo della storia italiana del XX secolo, nel monumentale *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1977); l'operaio Lulù in *La classe operaia va in paradiso* (Elio Petri, 1971) che, esausto e sovrastato dalla fabbrica, si ribella e si riconosce in uno slancio ben più ampio della sua persona; i lavoratori abbandonati e non tutelati in *Riff Raff* (Ken Loach, 1991) pronti a vendicarsi per i torti subiti e uniti da una solidarietà umana ed identitaria che mostra una resistenza alle politiche thatcheriane dell'epoca.



Queste incredibili pellicole hanno restituito storie di lavoratori sofferenti e sfruttati, inseriti tuttavia in specifici contesti d'appartenenza dove la solidarietà di classe esercitava una forza contro lo sfruttamento capitalistico. *No Other Choice* fotografa la nuova era del lavoro in cui la disoccupazione ed il sistema capitalistico confinano il lavoratore in una posizione di isolamento interiore e sociale, privo di un contesto d'appartenenza e solidarietà; soli e disperati, i protagonisti di *Sorry We Missed You* e *No Other Choice* cercano di sopravvivere rincorrendo in solitaria ciò che hanno perso. Cosa spinge un padre di famiglia, lavoratore veterano modello, a uccidere la concorrenza per avere una possibilità di assunzione? Come mai alla lotta di classe è sopraggiunta una disperata lotta interna

segue a pag. successiva

1 *John Steinbeck, Furore (1939).*

2 *Il Teatro Degli Orrori, E' colpa mia (2009).*

3 *Enzo Iannacci, Vincenzina e la fabbrica (1974).*

segue da pag. precedente

tra pari? Non c'è altra scelta, questo evidenzia Park Chan Wook: le condizioni economiche e sociali spingono l'individuo a perdere la propria umanità, la propria etica e la propria bellezza per cercare nuovamente un posto nella società. "Dunque, Giudice, avevo debiti che nessun uomo onesto potrebbe pagare. La banca stringeva l'ipoteca e mi stavano portando via la casa. Ora non voglio dire che quello mi renda un uomo innocente, ma è stato molto più di tutto questo a mettermi quell'arma tra le mani."[4]

Emerge, ad impreziosire la potente pellicola coreana, l'elemento tragicomico e grottesco a sostegno del dramma e della tensione tipici del genere thriller. Park Chan-Wook propone con maestria continui cambi di registro narrativo, in una pellicola dove la perfetta colonna sonora, le inquadrature, le dissolvenze e i colori arricchiscono ogni singolo fotogramma. Il costante contrasto tra crudele ferocia e maldestra comicità, donato al pubblico in questo film imperdibile, è restituito dal personaggio di Man-Soo (interpretato da un eccezionale Lee Byung-hun in stato di grazia) attraverso il proprio corpo, creando una efficace ed intensa contrapposizione narrativa e stilistica. Spietato ed asservito, umiliato e crudelmente scartato, il protagonista utilizza il proprio corpo per restare a galla e sopravvivere. La società post-capitalistica e post-industriale porta a fondo l'essere umano trasformandolo in un prodotto di scarto senza valore. Il risultato di questo impeccabile lavoro è una goffa e lacerante storia di un uomo disperato pronto a tutto, lungo una vertiginosa, grottesca e decadente odissea.

Ciò che resta, terminata la visione della pellicola, è un'inquietante verità: la nostra società sta spingendo sempre più verso il precipizio l'essere umano, illudendolo e costringendolo ad esprimere il peggio di sé; non si salva nessuno in questo *No Other Choice*. La piccola secondogenita di Man-Soo (bambina neurodivergente e dall'innato talento per la musica) suona in casa il suo violoncello incantando la sua stessa famiglia e gli spettatori in sala, rimanendo forse l'unico elemento di speranza e bellezza pura da proteggere. "In Corea abbiamo una parola che significa "Leader della famiglia". [...] Nella società patriarcale, cosa deve fare un uomo in quanto marito, padre e capofamiglia? Deve guadagnare denaro, avere un lavoro rispettato e una professione stimata. Questo è tutto. Quindi quando sorge un problema, quando si perde il lavoro, è come perdere la propria funzione umana. Come se non esistesse niente più, anche se non è sul lastrico il protagonista è pronto a fare qualsiasi cosa".[5]

Enrico Maiolatesi

4 *Bruce Springsteen, Johnny 99 (1982).*

5 *Park Chan-Wook, Intervista per Lucky Red (2026)*

Federico Frusciante, partigiano della settima arte

Critico militante, divulgatore cinematografico e videotecaro livornese, ha condiviso e difeso il suo grande amore per il cinema attraverso il web facendo appassionare un'intera generazione. Scomparso prematuramente lo scorso febbraio, lascia un'importante eredità collettiva da raccogliere e sostenere con cura

Fabrizio Frusciante (Livorno 1973 - 2026)

"Il film è magnifico: è Quarto Potere, è Citizen Kane. Citizen Kane non ha niente che non va. L'unica cosa che manca a Citizen Kane è che non dura altre sedici ore". Barba scura, magliette punk rock, voce profonda ed un bancone circondato da poster: così in molti hanno conosciuto Federico Frusciante nelle iconiche video recensioni caricate online. Sferzante, ironico, radicale ed instancabile, Frusciante negli anni ha proposto migliaia di ore di recensioni registrate tra casa e la sua videoteca "Videodrome" di Livorno, dove nel 2005 venne ripreso per la prima volta, quasi per gioco, dagli amici "I Licaoni". Con un mondo intero da condividere e restituire, Frusciante parlava del cinema e della musica con un linguaggio originale ed appassionato e veniva naturale ascoltarlo, anche se si era in disaccordo. Le battaglie per il cinema indipendente e per la fruizione gratuita della cultura, per il ruolo politico ed emancipatorio popolare della settima arte: Frusciante ha creduto sempre in queste cose e le ha difese senza mai desistere, perché *la cultura non nasce esclusivamente nelle scuole, ma nasce se una persona la vuole avere*. Sosteneva con fermezza le colpe delle piattaforme streaming, responsabili di un appiattimento qualitativo del cinema e principali artefici di una nuova disparità sociale ed economica.

"Il cinema per me rappresenta il succo di tutto quello che mi circonda e di quello che vorrei che mi circondasse, dal cinema fantastico in particolare a quello di cui ho paura. Capisco quando Di Leo diceva che c'è il Cinema e ci sono i film. Un film è un po' tutto, un film è tutto quello che è ripreso e fatto con un certo anche mestiere; però il Cinema con la c maiuscola è quando non è solo una dimostrazione tecnica di saper fare il proprio lavoro. Per me il cinema è più del saper fare il proprio lavoro e basta". Il cinema per Frusciante era una lettura politica del mondo, un mezzo attraverso cui immaginare ed affinare le proprie idee, portando la partecipazione e il dibattito fuori dagli spazi istituzionali. Negli ultimi anni aveva fondato il collettivo "Criticoni", assieme ad altri tre suoi colleghi, proponendo ore e ore di dibattito cinematografico sul web e nei cinema dopo le proiezioni dei film. Il risultato è stato una crescente affezione verso un'idea comunitaria, battagliera, socializzante e politica del cinema. Frusciante, senza mai nascondere le proprie idee, ha scelto la propria strada difendendo la settima arte ed attaccando la "finta critica" asservita ad un sistema sempre più lontano dalla sua visione "comunista" del ruolo della cultura nella società.

Vignetta illustrata da Mirkoworld

*"Questi film vi servono per farvi capire cos'è il mondo, ma poi non vi scannate se è bello Romero o no. Scannatevi perché vi rubano la pensione, vi levano i diritti sul lavoro e perché state in una vita e in una società di mer*a: quello che i film di zombie cercano di farvi capire. Se guardate film di zombie solo perché mangiano le budella andate a fancu*o tutti e non li guardate, perché Romero ha sbagliato tutto, siete dei pezzenti e mi fate schifo. Grazie. Torno a Livorno".*

Federico Frusciante aveva deciso di condividere la sua grande passione senza filtri, proponendo e spingendo un'intera generazione a scoprire l'essenza dirompente della musica e del cinema. Credeva in un tipo di società dove combattere le disparità e curare la bellezza è imperativo e non più rimandabile. Che si fosse d'accordo o meno con le sue accese e solide opinioni, il suo ruolo di irriducibile motore di discussioni e sconfinata conoscenza cinematografica rimane un grande dono di cui in molti abbiamo potuto beneficiare. *"Grazie a Federico ho scritto la mia tesi di laurea su Mario Bava"; "Ho scoperto un album incredibile dei Clash in una sua recensione"; "Mi hai tenuto compagnia un sacco di volte".* Mi unisco al saluto che tante persone hanno sentito di dovere a Federico, ringraziandolo ancora una volta per la passione e l'onestà intellettuale. A Federico Frusciante, appassionato compagno e umile maestro in direzione ostinata e contraria.

E.M.

Un film per tutte le stagioni: Scaramouche

E' il film di cappa e spada più celebre del dopoguerra...
Jacques Lourcelles

Stefano Beccastrini

Prologo. Un film per tutte le stagioni (della vita)
Credo capiti piuttosto raramente che un film sia intensamente amato, da uno spettatore, per l'intera durata della sua esistenza ossia dall'infanzia alla senescenza. A me è successo: ho visto per la prima volta *Scaramouche*, nella versione diretta da George Sidney, da ragazzino (il film è del 1952: nel cinemino del piccolo borgo collinare di Cavriglia – ove nacqui e vissi fino all'adolescenza - sarà giunto due o tre anni dopo e quindi l'avrò potuto vedere all'età di cinque o sei anni), e l'ultima, per adesso almeno, pochi giorni fa ossia quando mi sto avvicinando agli ottant'anni. Esso ha veramente rappresentato per me, un "film per tutte le stagioni (della vita)". Per questo ho voluto dedicargli un articolo per ***Diari di Cineclub.***

Andrè Moreau, rivoluzionario suo malgrado
Scrive Paolo Mereghetti alla voce *Scaramouche* del suo *Il Mereghetti. Dizionario dei film*: "Sceneggiato da Ronald Millar e George Froeschel (a partire dal romanzo di Rafael Sabatini già all'origine della versione del 1923 di Rex Ingram) è uno dei più celebri e divertenti film di cappa e spada...Interpretato da quattro attori in gran forma e diretto con un ritmo indiavolato, è un piccolo gioiello". I "quattro attori in gran forma" sono Stewart Granger, Mel Ferrer, Eleanor Parker e Janet Leigh, bravissimi tutti e quattro, e il regista è, appunto, George Sidney, cineasta generalmente alquanto sottovalutato.
In Francia, agli albori della Rivoluzione, un giovane poeta perdigiorno e rubacuori di nome André Moreau (Stewart Granger), ha per amante un'attrice di nome Léonore (Eleanor Parker) ma ama veramente una contessina di nome Aline (da cui è riamato ma che egli, figlio di padre ignoto, teme sia la sua sorellastra).
Gli tocca assistere alla scena in cui il marchese De Mayne (Mel Ferrer), aristocratico borioso e prepotente nonché spadaccino provetto, uccide vilmente un suo amico, oppositore della monarchia.
André giura di vendicarlo. A tale scopo, prende lezioni di scherma nonché si cela in una compagnia di comici girovaghi sotto la maschera di Scaramouche. La Rivoluzione imperversa e Scaramouche/Moreau ferisce in duello numerosi rappresentanti della nobiltà, prima di riuscire finalmente a scontrarsi con l'odiato marchese De Mayne. La resa dei conti avrà luogo in un teatro, nel corso di una rappresentazione scenica che si trasforma in un lunghissimo duello (del quale tornerò presto a parlare) tra Scaramouche/Moreau e il bieco marchese. Prima di poter immergere la propria arma nel petto dell'odiato marchese, il

vendicativo – e ormai vittorioso - protagonista viene avvertito che egli è suo fratello. Per questo una forza inconscia l'aveva trattenuto dal vibrare l'ultimo colpo, quello decisivo. Così, Scaramouche/Moreau rinuncerà ai suoi propositi di vendetta, preferendo sposare la bella contessina Aline.
Una maschera della commedia dell'arte
Scaramuccia fu una maschera della commedia dell'arte italiana, derivata dal personaggio del *Capitano*: fanfarone e vanaglorioso, vestiva di nero secondo l'uniforme degli spagnoli di stanza a Napoli. La maschera nacque, appunto, in tale città con il nome di *Scaramuzza*, assumendo la forma Scaramuccia (che appare decisamente di origini toscane) nel Settecento. La maschera di Scaramuzza (poi Scaramuccia) divenne celebre per merito dell'attore Tiberio Fiorilli (1608-1694) che, verso il 1640, lo rappresentò in Francia, dove incontrò grande fortuna e si chiamò *Scaramouche*. Tale maschera divenne, a cavallo tra Ottocento e Novecento, protagonista del romanzo omonimo, scritto dal romanziere italiano - ma con origini e vocazione variamente cosmopolite - Rafael Sabatini un "allievo" di Dumas. Dal romanzo furono tratte due versioni cinematografiche, quella di Rex Ingram del 1923 e quella di George Sidney (della quale sto proprio parlando in questo articolo) del 1952. Sabatini fu un narratore fantasioso, di ispirazione storico-avventurosa, alquanto prolifico e largamente popolare (un altro suo romanzo, il marinaresco *Capitan Blood*, divenne un film nel 1935 per la regia del grande Michael Curtiz con uno scatenato Errol Flynn, altra icona del cinema di genere "cappa e spada").
George Sidney, un artigiano dandy
George Sidney fu un cineasta statunitense, nato a New York il 4 ottobre 1916 e morto a Las Vegas il 5 maggio 2002. Figlio d'arte – sia da parte di padre che di madre – entrò a lavorare alla MGM, all'inizio nei ruoli più modesti, fin da giovanissimo. Diventato alfine regista, fu con il musical *La parata delle stelle*, 1943 - uno dei film più strategicamente fastosi della MGM, costruito sulla partecipazione di star come Gene Kelly, Judy Garland, Mickey Rooney, Mary Astor, Eleanor Powell - che Sidney uscì definitivamente dall'anonimato. Nei successivi film (*Bellezze al bagno*, 1944; *Due marinai e una ragazza*, 1945; *I tre moschettieri*, 1948) egli riuscì a imporre il proprio stile personale, basato su uno spericolato e inventivo intreccio di motivi narrativi e sulla scelta di famosi divi quali interpreti. Sia per il Musical sia per gli altri generi da lui affrontati (cappa e spada, western, commedia brillante e così via) Sidney

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

elaborò un'originale cifra stilistica, basata su un ritmo visivo frenetico e vorticoso. Il suo sguardo ironico e trascinante si allargava in mille direzioni con coreografie impensabili per quantità e qualità di soluzioni sceniche e di un uso dei colori sempre forte ed espressivo. Considerato soltanto un onesto artigiano al servizio delle necessità produttive della Metro Goldwyn Mayer, fu in realtà uno dei registi più vitali e interessanti del cinema americano dell'epoca. Ha scritto di lui, nel suo *Dictionnaire du Cinema. Les Films*, Jacques Lourcelles: "Pur non essendo un autore nel senso più completo del termine, George Sidney ha collezionato un numero talmente ricco di film riusciti da rendere la sua opera cinematografica degna di essere presa in considerazione e studiata con cura...". Siamo di fronte, insomma, a un cineasta elegante, sofisticato, capace di adoperare splendidamente il colore. Quel che ci voleva per la Metro Goldwin Mayer di quegli anni magnifici. Sottolinea ancora Lourcelles: "Sidney è una sorta di *artigiano dandy*. Egli ha trovato in Scaramouche, uomo senza fazione e mosso soltanto da ragioni private, il suo modello migliore". Inizialmente l'idea era quella di fare di Scaramouche il protagonista di un Musical con Gene Kelly – che veniva dal successo, quasi contemporaneo, di *Cantando sotto la pioggia* - ma alla fine si scelse di realizzare – secondo uno schema già sperimentato da Sidney anche con *I tre moschettieri* del 1948 - un film non musicato né tantomeno cantato come un Musical vero e proprio, bensì un film d'avventure il cui indiavolato ritmo narrativo sembra davvero quello di un balletto.

Il duello conclusivo (che non conclude nulla ma distrugge un intero teatro)

Goffredo Fofi, nella sua introduzione al romanzo di Sabatini, lo definisce "il più lungo e il più bello tra i duelli alla spada nella storia del cinema". Esso ha luogo proprio nel teatro della compagnia di maschere ove si esibiscono Scaramouche e Lèonore. Non appena la coppia, con una entrata di sontuoso sfarzo, compare sul palcoscenico, Aline riconosce André e, fingendo un malore, chiede a De Mayne di essere riportata a casa. Ma è tardi. Anche Scaramouche ha riconosciuto, fra il pubblico ch'è in sala, l'odiato Marchese e, balzato sul proscenio, si toglie la maschera e lo sfida. Inizia così il più famoso duello della storia del cinema, attraverso tutto il teatro (corridoi, scalinate, palchetti e così via, sino al palcoscenico). Qui, finalmente, Scaramouche inchioda il Marchese alla parete, puntandogli la spada sul cuore. Ma, incomprensibilmente, non se la sente di ucciderlo. Più tardi, il suo anziano padre adottivo, presente all'evento, gli spiega come, in realtà, egli non sia figlio del Conte di Gavrillac (come pensava) bensì di un suo amico, il vecchio Marchese De Mayne. L'odiato aristocratico è dunque suo fratellastro ed egli non avrebbe mai potuto ucciderlo (così come Aline non è sua sorella e André, pertanto, potrà coronare il suo sogno d'amore, sposandola). Il duello finale è caratterizzato da un'alta intensità emozionale nonché da spericolate acrobazie. La scena è famosa per essere stata girata con una sorta di unico piano sequenza di oltre sette minuti, mostrando un virtuosismo tecnico e atletico notevole da parte dei due attori (Stewart Granger e Mel Ferrer). I personaggi si muovono rapidamente, utilizzando l'ambiente circostante con salti, capriole, stoccate, virtuosismi atletici e agonistici, coinvolgimento di scalinate, balconcini, alfine il proscenio. Il duello finale di *Scaramouche* è, insomma, una scena iconica, celebrata per la sua coreografia spettacolare e per il drammatico colpo di scena finale.

Un nuovo amante per Léonore. Epilogo

Scrive Jacques Lourcelles, terminando con il matrimonio di Andrè Moreau la pagina su *Scaramouche* da lui redatta per il suo *Dictionnaire du Cinema. Les Films*: "Pazzo di gioia, Moreau scopre improvvisamente di poter sposare Alina. Lo fa con la generosa benedizione di Léonore, il cui nuovo amante è un piccolo ufficiale che ha la curiosa mania di tenere la propria mano destra dentro il gilet come per reggersi lo stomaco".

Tutti gli spettatori del film riconoscono in quel piccolo ufficiale, che s'intrattiene in camera con Léonore, quel Napoleone Bonaparte il quale, diventando Primo Console eppoi Imperatore dei Francesi, pose fine alla Grande Rivoluzione (André Moreau, probabilmente, ne fu lieto).

Stefano Beccastrini

Il sestetto panormita dei documentaristi. Parte 1: Gian Gaspare Napolitano

Antonio La Torre Giordano

Gian Gaspare Napolitano attraversa il Novecento italiano come una figura irregolare e difficilmente classificabile: giornalista di frontiera, narratore di viaggio, sceneggiatore, regista. La sua traiettoria intellettuale non procede per compartimenti stagni, ma per sconfinamenti continui, in un movimento che tiene insieme parola scritta e immagine filmica, cronaca e invenzione, osservazione e costruzione narrativa. Eppure, nella mappa della storiografia cinematografica italiana, il suo nome occupa uno spazio sorprendentemente marginale.

Se oggi il documentario italiano viene raccontato a partire da personalità come Vittorio De Seta o Folco Quilici, è necessario retrodatare quella genealogia e riconoscere in Napolitano un antecedente strutturale, non accessorio. Gian Gaspare Napolitano nacque a Palermo il 30 aprile 1907. Egli è il primo esponente di quello che qui si definisce "sestetto panormita dei documentaristi" — includendo Pino Mercanti (1911), Basilio Franchina (1914), Vittorio Sala (1918), Francesco Alliata (1919) e Vittorio De Seta (1923) — e inaugura una linea palermitana del cinema del reale che precede e prepara le esperienze successive, pur restando ai margini del canone critico. La sua opera dimostra come il documentario italiano non nasca soltanto dall'urgenza neorealista del dopoguerra, ma affondi le radici in una più complessa tradizione di scrittura del mondo.[1]

Fin dai primi reportage e dai libri di viaggio, Napolitano non si limita a registrare il dato empirico: lo organizza, lo monta, lo orienta secondo una logica narrativa già intrinsecamente cinematografica. In lui la parola non accompagna l'immagine: la anticipa, la prepara, ne costituisce l'ossatura concettuale. La sua formazione — nutrita di letteratura, giornalismo, teatro e esperienza diretta dei territori attraversati — produce una metodologia peculiare, nella quale il reale non è mai semplice oggetto di ripresa, ma materia da strutturare, da interpretare, da rendere intelligibile attraverso una precisa architettura del racconto.

Gian Gaspare Napolitano, palermitano, nasce in una famiglia che combinava rigore militare e curiosità intellettuale: il padre ufficiale dei Bersaglieri, la madre Geltrude, pioniera dell'istruzione femminile in Abruzzo e docente al Magistero dell'Aquila.[2] Quando, nel 1914, la morte del padre spezzò l'equilibrio familiare, la madre guidò i figli verso L'Aquila, dove Gian Gaspare trasformò il trauma in energia creativa. Nei suoi giochi inventava isole inesplorate, tracciava rotte impossibili sul globo, e iniziava a coltivare quella sete di mondi lontani che avrebbe segnato tutta la sua vita.[3] Amico d'infanzia della scrittrice Laudomia Bonanni, Napolitano maturò presto una doppia vocazione: da un lato, l'istinto per la scrittura, dall'altro, l'occhio acuto per l'osservazione del reale. Questa combinazione lo portò, appena ventenne, a misurarsi con la scena culturale italiana, fondando nel 1928, insieme ad Aldo Bizzarri, il quindicinale *I Lupi*, fulcro del novecentismo letterario, e collaborando con *900* di Massimo Bontempelli. In quegli anni si affacciava così, con curiosità e spregiudicatezza, al mondo del giornalismo e della letteratura, seminando i germi di quella sensibilità documentaristica che avrebbe poi attraversato tutta la sua attività cinematografica.[4]

Gian Gaspare Napolitano nel 1961

Negli anni Trenta Napolitano si affermò come critico teatrale e inviato speciale per testate nazionali quali *Gazzetta del Popolo* e *Il Messaggero*, intraprendendo reportage che lo portarono a percorrere l'Africa, l'America, l'Europa e l'Oceania.[5] La sua scrittura, essenziale e vibrante, trasformava l'osservazione in racconto: ogni luogo e ogni comunità venivano narrati con precisione chirurgica, senza indulgere a facili pittoreschi o a stereotipi esotici.[6] In questo modo, Napolitano anticipava un modo di fare giornalismo che non si limitava a registrare il dato, ma lo interpretava e lo ordinava secondo una logica narrativa che sarebbe stata determinante anche per il suo approccio cinematografico.

Tra il 1935 e il 1945 Napolitano percorre il mondo come corrispondente di guerra e inviato speciale, testimone dei conflitti in Etiopia, Spagna, Grecia, Libia, Egitto, Sicilia — tornando nella sua Palermo bombardata dall'aviazione Alleata — e a Napoli, fino a entrare a Roma nel 1944 con l'Armata Britannica.[7] Questi anni di osservazione ravvicinata della storia e dei suoi drammi plasmano in lui uno sguardo unico: attento, partecipe, capace di trasformare l'esperienza diretta in narrazione densa e strutturata. L'intensità dei reportage si riflette nei romanzi e racconti che seguirono — *La Mariposa*, *Tam tam Mayumbe* e *La volpe d'argento* (1950) — opere in cui la cronaca convive con la narrazione, il viaggio con l'osservazione antropologica, e la parola scritta anticipa spesso la visione cinematografica.[8]

Negli anni Trenta Napolitano approda al cinema attraverso la sceneggiatura, firmando opere come *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone, *Sentinelle di bronzo* (1937) di Romolo Marcellini, *Ho perduto mio marito* (1937) di Enrico Guazzoni, *I pirati del golfo* (1940) di Goffredo Alessandrini, *L'uomo della legione* (1940) ancora di Marcellini, *Il cavaliere di Kruja* (1940) di Carlo Campogalliani, *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini, *Noi cannibali* (1953) di Antonio Leonviola, *La granda barriera* (1956) di Achille Bolla, *Vite perdute* (1959), protogiallo di Roberto Mauri, e altri. La scrittura dei soggetti e delle sceneggiature gli consentono di interiorizzare il linguaggio cinematografico, imparando a tradurre la complessità della realtà in sequenze visive e dialoghi funzionali allo schermo. Il testo diventa così pratica di montaggio, ritmo e struttura narrativa: un laboratorio precoce dove il reportage, l'esperienza del viaggio e la sensibilità per il reale si trasformano in strumenti di regia e sceneggiatura. Nel 1956, insieme a Mario Soldati, Mario Camerini,Ennio

segue a pag. successiva

1 *L'identificazione di Napolitano come primo del "sestetto panormita" è stata proposta in studi recenti sul documentario italiano e sulla scuola siciliana del reale. Cfr. A. La Torre Giordano-M. Bonura, Dal vero. Il documentario visto dal Sud, Accademia di Belle Arti "Mario Sironi", Sassari, 26 gennaio 2026.*

2 *Archivio Napolitano, Biblioteca Antonio Baldini, Roma, cartelle 1-10.*

3 *G. G. Napolitano, Il giro del mondo, Milano 1933, vol. I, pp. 15-18.*

4 *V. Lilli, È partito per il suo ultimo viaggio, in «Corriere della Sera», Milano, 6 gennaio 1966.*

5 *O. Fallaci, L'uomo della notte, in «L'Europeo», Milano, 24 ottobre 1954.*

6 *P. Monelli, Vita di giornalista, in «La Stampa», Torino, 6 febbraio 1966.*

7 *G.G. Napolitano, In guerra con gli scozzesi, postumo, Sellerio, Palermo, 1986.*

8 *Id., La Mariposa. Tam tam Mayumbe. La volpe d'argento, Vallecchi, Firenze, 1950.*

segue da pag. precedente

De Concini, Ivo Perilli, viene incluso nel team di sceneggiatori italiani di *Guerra e pace* (1956), co-produzione tra gli USA e l'Italia diretta King Vidor.

Negli anni Cinquanta Napolitano approda anche al documentario con *Magia verde* (1953), opera di cui firma regia e sceneggiatura, girata a colori in alcune delle regioni meno esplorate dell'Amazzonia e del Mato Grosso. Il film intreccia l'osservazione etnografica a un racconto avventuroso, costruendo una narrativa visiva che precede e influenza molte delle pratiche documentaristiche italiane successive.[9]

L'opera ricevette un riconoscimento internazionale immediato e straordinario: l'Orso d'argento al Festival di Berlino 1953, l'International Prize nella sezione documentari al Festival di Cannes dello stesso anno, una candidatura al Grand Prize di Cannes, il Nastro d'argento 1954 come miglior documentario da parte del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici e la candidatura al Grand Prize del San Sebastián International Film Festival.[10]

Magia verde è un reportage di luoghi esotici, un laboratorio di linguaggio cinematografico; il ritmo delle immagini, la costruzione dei piani e la scelta dei soggetti anticipano una modalità di documentario che intreccia rigore scientifico, tensione narrativa e fascinazione per il reale.

La seconda regia di Napolitano, *Tam tam Mayumbe* (1955), tratto da un suo racconto omonimo, segnala un'evoluzione verso una forma più narrativa e drammatica del documentario. Ambientato nell'ex Congo belga, il film combina sequenze di vita quotidiana con momenti di tensione costruita, facendo emergere conflitti culturali e dinamiche sociali con uno sguardo al tempo stesso partecipativo e rispettoso. La regia di Napolitano privilegia inquadrature lunghe e piani ravvicinati dei protagonisti, alternando panoramiche dei paesaggi selvaggi a dettagli antropologici, e costruendo così un ritmo che oscilla tra contemplazione e narrazione intensa. Oltre alla regia diretta, Napolitano contribuisce come commentatore a documentari come *Sesto continente* (1954) di Folco Quilici, assumendo il ruolo di mediatore tra parola scritta e immagine filmica. La sua voce guida lo spettatore attraverso l'esotico senza cadere nel pittoresco o nel sensazionalismo: il commento non descrive passivamente, ma interpreta, ordina e contestualizza, anticipando pratiche documentaristiche che diverranno standard nel cinema italiano di reportage e di viaggio degli anni successivi. In questo senso, la sua attività filmica non si limita alla regia, ma costruisce un paradigma metodologico in cui narrazione, osservazione antropologica e montaggio visivo coesistono in un equilibrio estremamente calibrato.[11]

Per *I Viaggi del Telegiornale*, reportage commissionati dalla RAI, nel 1958 realizza il documentario *Città del Messico a occhio nudo*, con le musiche di Gino Peguri, che in realtà fa parte di una lunga esplorazione che Napolitano inizia molti anni prima. Facendo un passo indietro, negli anni Trenta del Novecento, Gian Gaspare Napolitano si avvicinò al Messico come giornalista e viaggiatore, partecipando alla missione esplorativa di Corrado Gini nello stato di Sonora, tra gli indigeni Seris. L'esperienza, narrata in *Magia Rossa* (1968)[12] e parzialmente ripubblicata come *Una missione fra i Seris*[13], rappresenta un esempio precoce della sua capacità di coniugare osservazione antropologica, racconto personale e narrazione corale.

Il viaggio in Messico non è solo un reportage giornalistico, ma una vera e propria indagine sul paesaggio umano e naturale. Napolitano alterna descrizioni puntuali dei deserti e delle dune del Pacifico settentrionale a rappresentazioni poetiche dei cieli stellati e dei cactus, trasformando il paesaggio in un elemento narrativo vivo,[14] capace di suscitare sensazioni intense nello spettatore/lettore. Il deserto, le isole Tiburón e del Pescecane e le città come Hermosillo diventano così protagonisti di una geografia antropologica, in cui gli ambienti naturali e i contesti sociali si intrecciano.[15] La missione tra i Seris mostra il talento di Napolitano nel costruire una narrazione corale: ogni personaggio, dagli antropologi italiani e messicani ai membri della tribù, viene presentato attraverso ritratti psicologici e comportamentali accurati.[16] Il dialogo diventa strumento principale per descrivere relazioni, conflitti e strategie di mediazione culturale: gli Yoris (i bianchi) osservano e classificano, mentre i Seris custodiscono segreti, preservano pratiche tradizionali e rispondono con diffidenza o ironia, creando un sistema di scambi simbolici che Napolitano documenta con precisione.[17]

Particolarmente rilevante è il ruolo delle donne Seris, le cui storie evidenziano dinamiche di potere, tradizione e resistenza.[18] Napolitano racconta episodi in cui la loro agency e la capacità di autodifesa emergono chiaramente, mostrando come il contatto con i bianchi metta in luce tensioni culturali profonde senza cancellare le identità locali.[19] Le vicende individuali – come quella di Ramona o di Candelaria Astorga – sono narrate con sensibilità e attenzione ai dettagli psicologici, in un equilibrio tra realismo antropologico e intensità narrativa.[20]

Dal punto di vista metodologico, l'esperienza messicana anticipa molte delle pratiche documentaristiche che Napolitano svilupperà negli anni Cinquanta, come in *Magia Verde* e *Tam tam Mayumbe*. La scrittura di viaggio diventa una forma di osservazione partecipativa: il soggetto non è semplicemente osservato, ma entra in relazione con l'autore, dando vita a un racconto visivo e testuale che unisce

segue a pag. successiva

9 *V. Lilli, Napolitano e il documentario italiano, in «Cinema e cultura visiva», Roma, 1998, pp. 45-48.*

10 *Cfr. Berlino Film Festival Archives 1953; Cannes Film Festival Archives 1953; Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, premi 1954; San Sebastián Film Festival 1953.*

11 *L.Sciascia-Folco Quilici, Sicilia, Esso Italiana, Roma, 1977.*

12 *G. G. Napolitano, Magia Rossa. I segreti del Messico antico e moderno, Mondadori, Milano, 1968, pp. 10-15.*

13 *Una missione fra i Seris, Museo Pigorini, mostra "I colori della magia", Roma, aprile-maggio 2009.*

14 *Napolitano descrive il deserto e le dune mescolando osservazioni sensoriali e metafore poetiche, cfr. Napolitano, Magia Rossa..., p. 109.*

15 *Ivi, l'autore rievoca luoghi storici come le battaglie di Álvaro Obregón e la Rivoluzione Messicana, integrando storia e geografia, p. 110-115.*

16 *Ivi, i personaggi della spedizione sono ritratti in maniera corale: antropologi, locali e membri della tribù Seris, p. 145-155.*

17 *Ivi, la distinzione tra Yoris e Seris diventa il filo conduttore dei dialoghi, con la documentazione di pratiche, riti e nomi indigeni, p. 140-141.*

18 *Ivi, le donne Seris sono rappresentate sia nella vita quotidiana sia nelle dinamiche sociali e matrimoniali della tribù, p. 152-153.*

19 *Ivi, l'autore evidenzia l'autonomia e la resistenza delle donne di fronte a imposizioni esterne, p. 153.*

20 *Ivi, esempi: Ramona, Candelaria Astorga e le figure femminili di Bahia Kino, p. 153-169.*

segue da pag. precedente

narrazione, memoria storica e analisi sociale.[21] La convivenza con la realtà indigeno-mestiza e l'attenzione ai dettagli quotidiani, culturali e ambientali costituiscono un vero laboratorio di osservazione antropologica applicabile anche al linguaggio cinematografico, dove l'inquadratura, la sequenza e il montaggio devono riflettere la complessità dei contesti incontrati.[22]

In questo senso, il viaggio in Messico è un'esperienza personale e giornalistica, ovvero un punto di riferimento per comprendere lo sguardo di Napolitano, capace di passare dal racconto scritto al documentario, dal reportage all'indagine antropologica, mantenendo una coerenza stilistica e metodologica che caratterizzerà tutta la sua opera successiva.[23]

Dopo le esperienze messicane, Napolitano sposta il suo sguardo sull'Africa. Riportato alla luce in tempi recenti da RAI Storia, *L'Africa cambia – Il più piccolo è il Togo* (1960) rappresenta il momento in cui l'autore affonda l'indagine nel tessuto sociale dei nuovi centri urbani africani, nati dall'indipendenza e dalla rapida urbanizzazione. Il documentario analizza la vita quotidiana nelle città togolesi, osservando la coesistenza tra tradizione e modernità. Napolitano utilizza il linguaggio cinematografico per rendere visibili le tensioni sociali, i percorsi migratori interni e l'emergere di nuove identità urbane.[24]

In questo senso, il documentario africano conferma il percorso metodologico di Napolitano: dal reportage scritto al film documentario, passando per l'osservazione diretta e la partecipazione alla vita delle comunità studiate. Nell'esperienza africana egli adatta lo sguardo antropologico e giornalistico a contesti culturali molto diversi, senza perdere coerenza stilistica o profondità analitica che manterrà negli innumerevoli reportage e servizi giornalistici che realizzerà per la RAI ed emittenti nazionali straniere.[25]

Napolitano sviluppò un approccio unico, in cui la scrittura precede l'immagine, distinguendolo dagli altri membri del sestetto panormita. Se De Seta privilegiava lo sguardo diretto e la regia minimalista, Napolitano costruiva la narrazione a partire dal reportage scritto, traducendo poi il reale in sequenze cinematografiche attente ai dettagli antropologici e paesaggistici[13]. Questo metodo influenzò documentaristi successivi, consolidando un modello di cinema del reale che combina precisione giornalistica e rigore estetico.

Napolitano sviluppò un approccio molto personale, da documentarista e regista viaggiante; ciò era un unicum in quegli anni. La sua scrittura precede l'immagine, distinguendolo dagli altri membri del sestetto panormita. Se Vittorio De Seta, uno dei sei, privilegiava lo sguardo diretto e la regia minimalista, Napolitano costruiva la narrazione a partire dal reportage scritto, traducendo poi il reale in sequenze cinematografiche attente ai dettagli antropologici e paesaggistici. Questo metodo influenzò documentaristi successivi, consolidando un modello di cinema del reale che combina precisione giornalistica e rigore estetico.[26]

Al netto dei film a soggetto, pur rilevanti, Gian Gaspare Napolitano resta l'architetto invisibile del documentario *errante* italiano. Capostipite del sestetto panormita, trasformò reportage e racconto in cinema, cronaca in arte: il suo lavoro è il filo segreto che intreccia parola, realtà e immagine. Senza il suo sguardo, molte radici del documentario italiano sarebbero rimaste sommerse.

Antonio La Torre Giordano

**I materiali illustrativi provengono dall'Archivio Siciliano del Cinema di Palermo.*

---

21 La metodologia di Napolitano combina reportage giornalistico, narrazione letteraria e osservazione antropologica.

22 La stessa attenzione ai dettagli e alle relazioni culturali sarà trasposta nel linguaggio cinematografico.

23 L'esperienza messicana rappresenta un nodo fondamentale nello sviluppo del suo approccio interdisciplinare tra letteratura e cinema.

24 Analisi delle città emergenti, dei quartieri periferici e della vita urbana togolese post-indipendenza. Le sequenze mostrano mercati, scuole, abitazioni e spazi pubblici, con un'attenzione particolare agli individui e alle famiglie, anticipando metodi di osservazione partecipativa già presenti nei suoi reportage messicani.

25 L'esperienza africana costituisce un ponte tra reportage letterario e cinema documentario, confermando l'approccio interdisciplinare di Napolitano.

26 Influenza documentaristica successiva: il modello di Napolitano come ponte tra reportage giornalistico e cinema etnografico.

Né eros né pace: la verità di Emily Brontë

Maria Rosaria Perilli

Niente da fare, proprio non riusciamo a liberarci di *Cime tempestose*. È una presenza che continua a bussare alle finestre della nostra cultura insinuandosi nei discorsi, nei film e nelle emozioni collettive proprio come il fantasma di Catherine batteva contro i vetri di Lockwood nella notte gelida della brughiera. Ma in realtà questo "classico" nulla ha a che vedere con la patina di romanticismo cucita addosso dal tempo e soprattutto dal cinema, nascendo come un'anomalia violenta e disturbante, tenebra che genera tenebra. Scritto da Emily Brontë tra l'ottobre del 1845 e il giugno del 1846, *Wuthering Heights* uscì nel 1847 sotto lo pseudonimo di Ellis Bell lasciando i critici dell'Inghilterra vittoriana assolutamente inorriditi dalla mancanza di una bussola morale, tanto da definire l'opera "selvaggia, rozza e brutale, composta di depravazione e orrori". Ed è esattamente qui, in questa assenza di redenzione, che risiede la "vera" cima tempestosa, quella casa di pietra scura esposta alle folate costanti delle lande dello Yorkshire. Rivelatore è il termine stesso "Wuthering": indica il rumore sibilante e violento del vento che investe un'abitazione in posizione esposta, concepita per resistere, circondata com'è da una distesa ostile di erica e torba, segnata da sentieri persi nel fango e da un clima malinconico e sferzante. Una concretezza tangibile per una realtà cruda, a differenza di quella che negli anni – grazie alla fortuna commerciale del libro – ha privilegiato una visione idealizzata, trasformando Heathcliff in un eroe maledetto e Catherine in una figura eterea, vittima del proprio sentimento. No, nel testo Heathcliff non ha nulla dell'eroe. È un personaggio privo di empatia, crudele, concentrato in una vendetta per niente nobile e che, senza limitarsi a chi lo ha umiliato, si estende con sadismo spietato alla generazione successiva. La sua passione non sa amare nel senso profondo del termine, piuttosto tende al dominio, alla resa altrui, all'impossibilità di separarsi senza distruggersi. In lui il sentimento non è uno slancio verso l'altro, ma la volontà di trascinare chiunque nella propria ferita, di fare dell'intimità un campo di battaglia dove il dolore, prima individuale, si trasforma in destino comune. Quando invoca il fantasma di Catherine gridando: «Ti prego! Beffati di me, rendimi folle! Ma non lasciarmi in questo abisso dove non posso trovarti!», Heathcliff non sta chiedendo conforto, sta chiedendo la condanna eterna. E se Heathcliff è il carnefice, Catherine Earnshaw non è la vittima, ma una creatura capricciosa, violenta e insopportabile. Una ferocia lucida ne guida ogni azione, compresa la scelta cinica di sposare Edgar Linton per preservare il suo status sociale, convinta di poter mantenere intatto il proprio demone interiore. È lei a scatenare l'inferno, morendo non per un generico amore, ma per l'impossibilità fisica di conciliare la sua natura indomita con le mura dorate e civili di Thrushcross Grange. Infatti, la celebre frase «Io sono Heathcliff» non è, come molti sono propensi a pensare, un modo più poetico di dire «Io amo Heathcliff». Nella realtà cruda del romanzo, Catherine non lo ama se non come proiezione della propria anima selvaggia, e il suo è l'urlo di chi riconosce nell'altro la stessa terra nera e spietata che ha dentro di sé e che preferirebbe veder morire il mondo intero piuttosto che rinunciare a quell'unico, terribile specchio. La loro è un'esaltazione disincarnata, dove la fisicità è sostituita dal tormento e il contatto fisico scompare per lasciare spazio a un collisione violenta tra due anime incapaci di restare umane: tutto diventa strumento di dominio e di ferita reciproca. Emily Brontë ha infatti eliminato ogni traccia di erotismo, sottraendo all'ardore la sua dimensione sensuale per concentrare tutta l'energia emotiva e morale sul tormento dello spirito. Ne risulta un legame ossessivo e totalizzante, un amore che non si consuma fra le lenzuola, quanto nell'incessante attrito tra orgoglio e desiderio, un rapporto "fraterno" nel senso più deviato del termine. V'è da dire, però, che quello descritto dall'autrice è un mondo duro, segnato da desideri, rancori e dinamiche sociali che plasmano ogni gesto dei personaggi, mossi in una realtà sociale non semplice cornice, ma vincolo, legge e condizione di vita. Heathcliff, orfano e marginale, sperimenta il disprezzo e l'umiliazione di una società che misura il valore attraverso nascita, ricchezza e legami familiari. Catherine cresce in un contesto di privilegi, ma anche di limiti e obblighi. La loro storia non potrebbe mai essere quindi l'incontro di due esseri predestinati, ma solo lo scontro tra individui segnati da origini, contesti economici e gerarchie sociali, e ogni gesto, ogni decisione e ogni parola porta il peso delle circostanze e contribuisce a rendere le loro emozioni inevitabilmente corrosive. Anche le figure secondarie sottolineano questa concretezza. I personaggi minori non sono semplici comparse o meri strumenti narrativi e la loro presenza contribuisce a dare spessore al contesto, mostrando come ogni azione dei protagonisti sia inevitabilmente influenzata da fattori quotidiani e a definire come nulla avvenga per destino o simbolo. In conclusione, *Cime tempestose* rimane un'opera che inquieta perché rifiuta la consolazione facile, non idealizza i protagonisti, non addolcisce la loro sofferenza, facendosi specchio del comportamento esistenziale, dei meccanismi di potere, del risentimento e della rivalsa che attraversano ogni epoca. E infatti continua ad attrarre, come risulta ben chiaro dal successo del nuovo adattamento cinematografico diretto da Emerald Fennell e interpretato da Margot Robbie e Jacob Elordi, che nonostante le critiche – età degli attori, fisicità, colonna sonora, accuse sul tradimento dello spirito originario dell'opera, definizione di operazione da weekend di San Valentino, fanfiction, o liquidato quale "Titanic della Generazione Z", versione edulcorata, infedele e superficiale – dimostra come il pubblico sia ancora attratto da Heathcliff e Cathy, facendo, nei primi giorni in sala, 87 milioni di dollari al box office. Però va ribadito ancora una volta come la forza del romanzo non risieda nel romanticismo, perché nello scritto non esiste affatto, ma nell'esporre quanto l'essere umano possa essere antiumano quando è posseduto da un'ossessione che non conosce limiti, costringendo a guardare in faccia un'oscurità che non cerca né pace né comprensione. Riconoscere l'abisso da Emily Brontë scavato tra le pietre dello Yorkshire è un qualcosa che segna, una realtà emotiva così intensa da lasciare il lettore sospeso tra fascinazione e disagio, incapace di distogliere lo sguardo e, allo stesso tempo, impossibilitato a dimenticare.

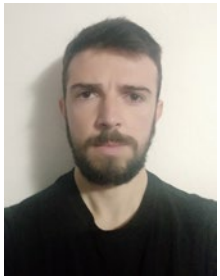
Emily Brontë (Thornton, 1818 – Haworth, 1848)

"Cime tempestose" (2026) di Emerald Fennell

Maria Rosaria Perilli

Il cinema contro il tempo

Memoria, destino e nostalgia nelle immagini che cercano di trattenere ciò che passa



Salvatore Uccheddu

Il cinema nasce prima ancora di sapere di essere cinema. Nasce come stupore tecnico, come apparizione, come gesto quasi impossibile: trattenere un frammento di realtà e farlo tornare. Quando i fratelli Lumière filmano l'uscita degli operai dalla fabbrica o l'arrivo di un treno alla stazione, non stanno ancora raccontando una storia nel senso moderno del termine; stanno compiendo qualcosa di ancora più radicale. Stanno mostrando che un istante, una volta trascorso, non è più necessariamente perduto. *L'uscita dalle officine Lumière* appartiene ai primissimi film degli stessi Lumière, mentre *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* viene presentato pubblicamente nel 1896 e diventa uno dei grandi miti fondativi del cinema delle origini.

Prima di tutto ciò, il tempo lasciava tracce immobili: la fotografia, la pittura, il monumento, il ritratto. Con il cinematografo, invece, il tempo smette di essere soltanto rappresentato e comincia a essere riprodotto. Non si conserva più soltanto il volto di qualcuno, ma il suo movimento; non la posa, ma il gesto; non un prima o un dopo, ma quella durata minima in cui il presente accade e subito scivola via. È questa la vera rivoluzione: il cinema non nasce anzitutto come arte del racconto, ma come tecnica capace di strappare il reale al suo dissolversi. Ecco perché i primi film non hanno bisogno di intrecci complessi. Basta un cancello che si apre, una folla che cammina, un treno che entra in campo. In quel momento il pubblico non vede semplicemente un'immagine: vede il tempo che ritorna.

Questa idea è tanto più forte se si pensa che il rapporto tra cinema e corpo, tra tempo e movimento, si manifesta quasi subito anche in forme spettacolari e popolari come il pugilato. Già nei primi anni Novanta dell'Ottocento, ben prima della piena codificazione del linguaggio cinematografico, esistono brevi filmati di incontri e sparring pugilistici realizzati negli studi Edison, segno che il nuovo mezzo era stato immediatamente percepito come strumento ideale per registrare il confronto fisico, la durata e la tensione dell'azione. Questo dettaglio non è marginale: dice che il cinema, fin dall'inizio, cerca corpi in movimento, attrito, ritmo, presenza. Cerca qualcosa che gli permetta di dimostrare, quasi materialmente, che il tempo può essere trattenuto.

È qui che si apre il primo grande paradosso del cinema: l'arte più giovane del Novecento nasce già come lotta contro la fine. André Bazin, nel suo celebre saggio sull'ontologia dell'immagine fotografica, parla del cinema e della fotografia come di una forma di "mummificazione del cambiamento", una maniera per sottrarre il mondo al destino naturale della sparizione. La formula è bellissima perché unisce due idee apparentemente opposte: il movimento e la conservazione. Il cinema conserva proprio ciò che, per definizione, dovrebbe scomparire: la durata, il mutamento, il passaggio.

Da questo punto di vista, tutto il cinema futuro è già contenuto in quelle prime vedute dei Lumière. Non solo perché mostrano la realtà, ma perché mostrano il desiderio umano di non lasciarla svanire del tutto. Ogni film, anche il più fantastico, anche il più artificiale, conserva al proprio interno questa origine: il gesto di dire al tempo che passa di aspettare un momento ancora. Prima della memoria narrativa, prima del montaggio, prima della finzione, il cinema è questo: una macchina che vede l'istante scivolare via e, per la prima volta, prova a trattenerlo.

Il tempo come memoria: ciò che il cinema non vuole perdere

Se il cinema nasce come tecnologia capace di trattenere l'istante, cresce poi come arte capace di interrogare il passato. A differenza della cronaca o del documento storico, il cinema non si limita a ricostruire ciò che è accaduto: lo riattiva emotivamente. Il tempo, sullo schermo, smette di essere una sequenza lineare e diventa memoria che ritorna, frammento che insiste, ricordo che si sovrappone al presente.

Film come *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais o *La Jetée* (1962) di Chris Marker mostrano con straordinaria chiarezza questo passaggio. In *Hiroshima mon amour* il tempo non scorre: si stratifica. Il presente di una storia d'amore si intreccia con la memoria della guerra e con quella, ancora più privata, di un amore perduto nella Francia occupata. Il film non cerca di separare le epoche, ma di farle coesistere nello stesso spazio emotivo. Il passato non è dietro di noi: continua a vivere dentro il presente, come un'eco che non smette di risuonare.

La Jetée radicalizza ancora di più questa intuizione. Costruito quasi interamente attraverso fotografie statiche, il film racconta la storia di un uomo che viaggia nel tempo attraverso un ricordo d'infanzia: l'immagine di una donna vista su una terrazza dell'aeroporto di Orly. Ma ciò che rende il film così potente non è la premessa fantascientifica, bensì la sua struttura stessa. Il tempo non è un flusso continuo, ma una serie di frammenti, di immagini mentali che tornano ossessivamente. L'intero racconto si costruisce attorno alla forza di una singola memoria, capace di attraversare la distruzione del mondo e di sopravvivere come ultima traccia di umanità.

Anche opere più recenti, come *Roma* (2018) di Alfonso Cuarón, dimostrano quanto il cinema continui a funzionare come un archivio affettivo. In *Roma* il regista ricostruisce la propria infanzia nella Città del Messico degli anni Settanta, ma non lo fa con lo sguardo freddo dello storico. Lo fa con lo sguardo di chi cerca di restituire alla memoria la sua consistenza sensoriale: i rumori della strada, il movimento della casa, la presenza quasi invisibile di chi ha abitato la nostra vita quotidiana. Il film non è soltanto un racconto autobiografico, ma un tentativo di riportare in vita un tempo che, nella realtà, non esiste più.

È qui che il cinema rivela una delle sue funzioni più profonde: non conservare semplicemente il passato, ma trasformarlo in esperienza presente. Guardare queste immagini significa entrare in un tempo che non è più quello della storia, ma quello della memoria. Un tempo in cui i ricordi non sono mai completamente fedeli, ma nemmeno completamente falsi. Esistono in una zona intermedia, fatta di emozioni, omissioni, dettagli che ritornano senza spiegazione.

Chris Marker, ne *La Jetée*, suggeriva che il ricordo non è davvero l'opposto dell'oblio, ma una delle sue forme più complesse. La memoria non elimina la perdita; la trasforma. Ed è forse proprio questo che il cinema fa meglio di qualsiasi altra arte: prende ciò che è scomparso e lo rende nuovamente visibile, sapendo che non sarà mai identico a ciò che è stato. Le immagini non restituiscono il passato così com'era, ma lo reinventano nella forma fragile e luminosa della memoria.

"Hiroshima mon amour" (1959) di Alain Resnais. I protagonisti Emmanuelle Riva ed Eiji Okada in una delle conversazioni notturne in cui memoria privata e memoria storica si intrecciano

Il tempo che si può attraversare: paradossi, correzioni, desiderio di salvare

Quando il cinema scopre la possibilità di manipolare il tempo, accade qualcosa di decisivo: il tempo smette di essere soltanto memoria e diventa territorio narrativo. Se nei film sulla memoria il passato ritorna attraverso il ricordo, nei film sui viaggi temporali il passato diventa uno spazio che si può attraversare, modificare, sfidare. È uno dei sogni più persistenti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'immaginazione umana: poter tornare indietro e cambiare ciò che è accaduto.

Il cinema ha trovato in questo desiderio una delle sue strutture narrative più affascinanti. Film come *Ritorno al futuro* (1985) di Robert Zemeckis trasformano il viaggio nel tempo in un'avventura ludica e vertiginosa, dove il protagonista si muove tra epoche diverse cercando di evitare paradossi che potrebbero cancellare la sua stessa esistenza. Ma sotto la superficie brillante della commedia fantascientifica si nasconde un tema profondamente umano: la tentazione di correggere il passato. Marty McFly non viaggia soltanto per esplorare un'altra epoca; viaggia per salvare la propria famiglia da una vita che appare già segnata.

Ne *L'esercito delle 12 scimmie* (1995) di Terry Gilliam, invece, il viaggio nel tempo assume un tono più oscuro e inevitabile. Il protagonista viene mandato nel passato per impedire una catastrofe che ha distrutto il mondo, ma ogni tentativo di cambiare gli eventi sembra condurlo esattamente verso il destino che cerca di evitare. Il tempo qui non è un campo aperto alla libertà, ma una struttura circolare che riporta sempre allo stesso punto. Il viaggio nel tempo diventa una tragedia moderna: sapere ciò che accadrà non significa poterlo impedire.

"Ritorno dal futuro" (1985) di Robert Zemeckis. Doc. Brown (Christopher Lloyd) sospeso sulle lancette della torre dell'orologio durante la celebre sequenza del ritorno di Marty nel futuro

Con *Interstellar* (2014) di Christopher Nolan, il cinema contemporaneo tenta di unire la dimensione emotiva del tempo con quella scientifica. La relatività, le distorsioni gravitazionali, la possibilità che il tempo scorra in modo diverso in luoghi diversi dell'universo diventano parte integrante della narrazione. Ma anche qui, sotto la complessità teorica, resta una domanda semplice e universale: possiamo salvare chi amiamo dal tempo che ci separa? Il viaggio attraverso le galassie è, in fondo, il viaggio di un padre che cerca di restare vicino alla figlia nonostante la distanza cosmica che li divide.

In tutte queste storie il paradosso temporale non è mai soltanto un gioco intellettuale. È una forma di dolore narrativo. Ogni viaggio nel tempo nasce dal desiderio di evitare una perdita: salvare qualcuno, cambiare una decisione, impedire un errore. Il cinema trasforma così la fantascienza in una riflessione emotiva sulla nostra incapacità di accettare che il passato sia irrevocabile.

La fisica moderna ha mostrato che il tempo può essere più complesso di quanto la nostra percezione suggerisca. Lo scienziato Kip Thorne, consulente scientifico di *Interstellar*, ha spiegato come la relatività renda possibile immaginare situazioni in cui il tempo scorre a velocità diverse per osservatori diversi. Del resto, anche senza scomodare la relatività generale, basta entrare in una sala cinematografica per scoprire che il tempo non scorre allo stesso modo per tutti. Per alcuni spettatori due ore possono passare con la naturalezza di un respiro; per altri, lo stesso film può assumere la consistenza e i contorni di un piccolo sequestro di persona. Ad ogni modo, il cinema, anche quando si appoggia alla scienza, resta profondamente umano nella sua intuizione: non vogliamo viaggiare nel tempo per curiosità, ma per amore. Per rimediare a qualcosa che è andato perduto. Per dire a qualcuno che non abbiamo avuto il tempo di farlo prima.

"Interstellar" (2014) di Christopher Nolan. Cooper (Matthew McConaughey) e sua figlia Murph (Mackenzie Foy) osservano l'orologio che diventerà il simbolo della loro distanza nel tempo

Il viaggio nel tempo è quindi molto più di un espediente narrativo. È la forma più esplicita del desiderio umano di negoziare con il destino. E forse è proprio questo che rende queste storie così potenti: ci ricordano che il tempo, anche quando immaginiamo di piegarlo, resta sempre il nostro interlocutore più ostinato.

Il tempo soggettivo: quando il cinema rallenta il mondo

Non esiste un solo tempo. Esiste il tempo degli orologi, ma esiste anche quello dell'esperienza: il tempo che accelera quando siamo felici, che rallenta nell'attesa, che si dilata nei ricordi e nei sogni. Il cinema ha scoperto presto di poter rappresentare questa dimensione interiore, trasformando la durata in una materia espressiva.

In film come *Stalker* (1979) e *Nostalghia* (1983), Andrej Tarkovskij costruisce immagini in cui il tempo sembra scorrere più lentamente, quasi come se lo spettatore fosse invitato a sostare dentro l'inquadratura. I movimenti sono minimi, i silenzi lunghi, la narrazione procede per attese. Non si tratta di rallentare l'azione, ma di restituire allo spettatore la percezione di un tempo vissuto, fatto di contemplazione e di memoria. Tarkovskij definiva il cinema proprio così: "l'arte di scolpire il tempo".

Anche il cinema contemporaneo ha esplorato questa dimensione, ma con strumenti diversi. In *Inception* (2010) e *Tenet* (2020), lo stesso Christopher Nolan trasforma il tempo in un elemento strutturale del racconto: livelli temporali che scorrono a velocità diverse, azioni che si riflettono l'una nell'altra, sequenze in cui la percezione dello spettatore è costantemente messa alla prova. Qui il tempo non è contemplazione ma costruzione narrativa, un sistema di relazioni che il film invita a decifrare. In entrambe le direzioni, tuttavia, il cinema continua a fare la stessa cosa: ricordarci che il tempo non è soltanto ciò che misuriamo, ma ciò che viviamo. Ed è proprio questa esperienza soggettiva, fragile e mutevole, che il cinema cerca di rendere visibile.

Il tempo come destino: ciò che non può essere cambiato

Se molte storie cinematografiche immaginano di poter piegare il tempo o attraversarlo, altre partono dall'idea opposta: il tempo non è un territorio da conquistare, ma una struttura che ci precede e ci contiene. Non sempre il futuro può essere modificato; a volte può solo essere compreso. In questi casi il cinema abbandona la fantasia della correzione e si avvicina a una riflessione più profonda sull'accettazione.

In *Arrival* (2016) di Denis Villeneuve, il tempo non è lineare ma circolare. La protagonista, una linguista incaricata di comunicare con una civiltà extraterrestre, scopre gradualmente che il linguaggio di questi esseri permette di percepire il tempo in modo diverso: non più come una sequenza di eventi che si susseguono, ma come una totalità già visibile. Il futuro, in questo senso, non è qualcosa che deve

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ancora accadere, ma qualcosa che può essere già conosciuto. La domanda centrale del film non diventa allora "come cambiare il destino?", ma "come vivere sapendo ciò che accadrà?". La scelta di accettare il tempo, anche quando porta con sé dolore, diventa una forma di consapevolezza.

Un discorso simile attraversa anche *Il curioso caso di Benjamin Button* (2008) di David Fincher, dove il tempo assume una forma paradossale: il protagonista nasce anziano e ringiovanisce con il passare degli anni. Questo rovesciamento della vita biologica non cancella però la fragilità dell'esistenza. Al contrario, la rende ancora più evidente. Le relazioni, gli affetti, le esperienze restano comunque soggetti allo scorrere del tempo, e nessuna anomalia temporale può davvero sottrarci alla finitudine.

In entrambe queste storie il tempo smette di essere un nemico da battere e diventa una dimensione con cui convivere. Il cinema non promette una via di fuga, ma propone uno sguardo diverso: comprendere che il valore di una vita non dipende dalla possibilità di cambiarne il corso, ma dalla capacità di attraversarlo sapendo che ogni istante è irripetibile.

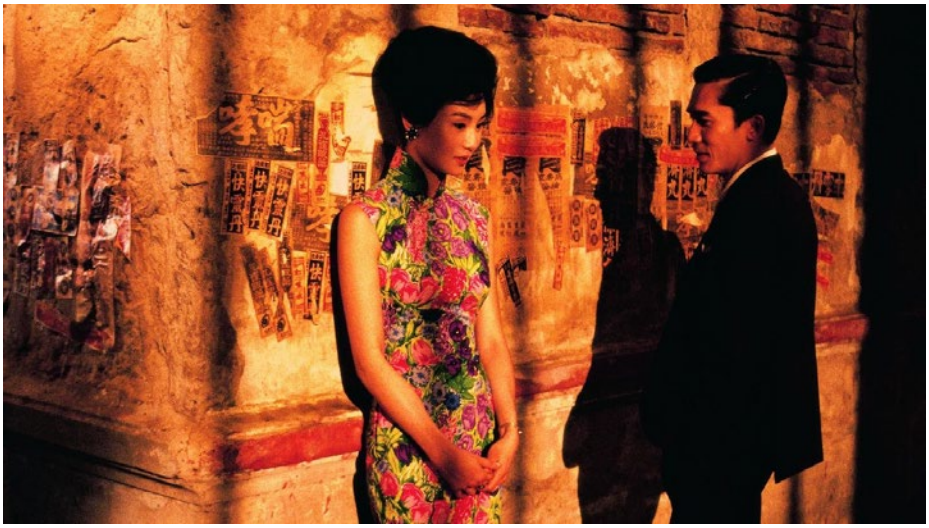
Il tempo perduto: nostalgia, rimpianto, amore che arriva tardi

Non sempre il tempo nel cinema assume la forma spettacolare del viaggio o quella filosofica del destino. Spesso si manifesta nella sua forma più quotidiana e dolorosa: la distanza tra ciò che è accaduto e ciò che sarebbe potuto accadere. È il tempo delle occasioni mancate, degli incontri che arrivano troppo tardi, delle vite che scorrono su traiettorie che si sfiorano senza coincidere.

In the Mood for Love (2000) racconta proprio questa dimensione. Wong Kar-wai costruisce una storia in cui quasi nulla accade apertamente, eppure tutto vibra nella tensione tra i personaggi. Il tempo scorre nei corridoi, nei gesti ripetuti, nelle musiche che ritornano come ricordi. L'amore non è impossibile per ragioni drammatiche o spettacolari: è semplicemente fuori tempo, sospeso in un momento che non trova mai il coraggio di diventare presente.

Una sensibilità simile attraversa anche *Before Sunset - Prima del tramonto* (2004) di Richard Linklater, dove due persone che si erano incontrate anni prima si ritrovano per poche ore a Parigi. Il film si costruisce quasi interamente sul dialogo e sul passare del tempo reale. Non c'è nessuna macchina del tempo, nessuna fantasia fantascientifica, ma il sentimento è lo stesso: il desiderio di sapere cosa sarebbe accaduto se la vita avesse preso una direzione diversa.

Nel più recente *Past Lives* (2023) di Celine Song, questo tema diventa ancora più esplicito. Il film segue due persone che si sono conosciute da bambini e che, dopo anni e continenti di distanza, tornano a incontrarsi da adulti. Il tempo qui è ciò che separa le possibilità dalle scelte, i ricordi dalla realtà presente. Non c'è tragedia, non c'è colpa: solo la consapevolezza che ogni vita è fatta anche di ciò che non è stato.



"In the Mood for Love" (2000) di Wong Kar-wai. Maggie Cheung e Tony Leung in uno degli incontri silenziosi che trasformano il tempo dell'attesa in nostalgia

In queste storie il cinema mostra forse la forma più universale del tempo umano: non quella che si può cambiare o prevedere, ma quella che si guarda indietro con una domanda silenziosa. Non "cosa accadrà?", ma "cosa sarebbe potuto accadere?".

Il cinema contro la fine: l'immortalità delle immagini

Se il tempo nella vita reale consuma i corpi e dissolve le presenze, il cinema sembra opporre a questo processo una forma di resistenza silenziosa. Non può fermare davvero il tempo, ma può conservarne le tracce. Le immagini diventano allora ciò che resta quando la vita è passata: gesti, sguardi, voci che continuano a esistere nella durata dello schermo.

È questo il senso profondo di molte riflessioni cinematografiche sulla memoria. In *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, il monologo finale di Roy Batty trasforma l'esperienza individuale in una meditazione sulla perdita. Tutti i momenti vissuti — battaglie nello spazio, visioni straordinarie, frammenti di vita — sono destinati a svanire "come lacrime nella pioggia". Eppure, nel momento stesso in cui vengono pronunciati, diventano immagine e racconto: qualcosa che continua a vivere nello sguardo di chi ascolta.

Un'idea simile attraversa anche *After Life* (1998) di Hirokazu Kore-eda. Qui le persone appena morte devono scegliere un solo ricordo della propria vita, che verrà ricostruito e trasformato in un breve film da portare con sé per l'eternità. Il cinema diventa letteralmente uno strumento di memoria: non salva l'intera esistenza, ma ne conserva un frammento essenziale, quello che definisce davvero chi siamo stati.

In queste storie il cinema non appare più soltanto come mezzo di intrattenimento o di racconto. Diventa una forma di archivio dell'esperienza umana. Ogni film custodisce volti, luoghi, epoche che il tempo reale ha già trasformato o cancellato. Guardare quelle immagini significa assistere a qualcosa di paradossale: il passato che torna a respirare, almeno per la durata di una proiezione.

Il cinema è una macchina che dice "non ancora"

Dalle prime vedute dei fratelli Lumière alle narrazioni più complesse della contemporaneità, il cinema non ha mai smesso di confrontarsi con la stessa materia invisibile: il tempo. Lo ha fatto in molti modi diversi. Lo ha fermato quando era ancora un semplice istante registrato su pellicola; lo ha trasformato in memoria, riportando alla luce ciò che sembrava perduto; lo ha piegato in paradossi e viaggi impossibili; lo ha rallentato fino a farlo diventare esperienza interiore; lo ha accettato come destino; lo ha raccontato come nostalgia e distanza tra ciò che siamo e ciò che avremmo potuto essere. In tutte queste forme il cinema ha continuato a inseguire la stessa intuizione: che il tempo non sia soltanto ciò che passa, ma anche ciò che può essere raccontato, ricordato, rielaborato. Ogni film è una negoziazione con la perdita. Non perché possa davvero impedirla, ma perché può sospenderla per un momento, restituendo presenza a ciò che nella vita reale è già diventato passato.

Forse è proprio qui che si trova il senso più profondo dell'immagine cinematografica. Guardare un film significa abitare per qualche istante un tempo che non è più e che tuttavia continua a esistere davanti ai nostri occhi. Gli attori che vediamo sullo schermo appartengono a un momento già trascorso, eppure si muovono ancora, parlano ancora, respirano ancora. Il cinema non sconfigge il tempo, ma gli oppone una forma di durata simbolica.

È per questo che il cinema continua a esercitare un fascino così particolare: perché ogni proiezione riapre una finestra su ciò che è stato. E in quella luce, fragile e intermittente, il tempo sembra esitare. Non si ferma davvero, ma rallenta abbastanza da permetterci di guardarlo. Finché un'immagine resta accesa sullo schermo, il tempo — almeno per un momento — non ha ancora vinto.

Salvatore Uccheddu

Pier Paolo Pasolini, Il glicine versi per un gemello vegetale

In un presente aprile

Liliana Cantatore

Aprile è il mese più crudele: genera / lillà dalla terra morta, mescola / ricordi e desideri, scuote / le radici assopite con le piogge primaverili. (T.S. Eliot, *La terra desolata, 1922)* I versi di Eliot sembrano aprire la strada a Pasolini, che la percorre dandoci un ritratto di sé che va oltre le circostanze immediate della scrittura. Non solo un ritratto, peraltro, ma la percezione "di una involuta coscienza di *sé* che si ridesta a un attimo / della stagione che muta."

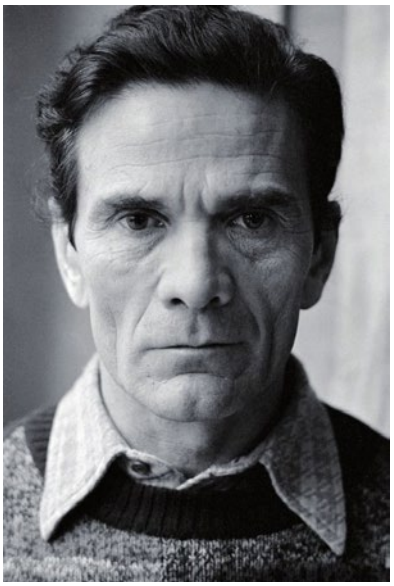
La poesia che vogliamo rileggere nella presente primavera è *Il glicine*, scritta nel 1958 a Roma, in via Fonteiana 86 e pubblicata poi per Garzanti nel 1961, all'interno della raccolta intitolata *La religione del mio tempo.* Il quartiere – centrale nella raccolta – resta lo stesso, al limite tra Monteverde Vecchio e Monteverde Nuovo: sui *bastioni del Vascello prorompono i bui / festoni dei glicini: il quartiere ricco / ne è pieno dappertutto. Spiccano / viola nel viola delle nuvole e dei viali.* Ma lo spazio e il tempo che li esprime sono mutati, ed è nuova e per lui barbarica la lingua che prima, usando il dialetto, ne aveva nominato il colore e il profumo.

Sono questi, per Pasolini, gli anni fondamentali della transizione dal mondo rurale friulano alla realtà del sottoproletariato romano urbano. Anni che segnano la perdita della innocenza, la convinzione della rapida corruzione della storia, di più, la percezione di un mutamento antropologico che equivale a una vera e propria mutazione. Ogni illusione per il poeta è già caduta, valgono come sollievo, ma non come compenso, Vico, Croce, Freud – e quindi il mito, la bellezza e la forza della poesia, la scienza. E tuttavia anche di esse si avverte il limite, l'aspetto negativo: la debolezza progressiva di ogni corso e ricorso storico, l'astrazione dalla realtà, il meccanismo che finisce per inaridire e non risale alle cause. *Vico o Croce o Freud mi soccorrono, ma con la suggestione / del mito, della scienza, nella mia abulia. Non Marx* … Nemmeno Marx perché ormai parla di *popolo* a un popolo che rifiuta sé stesso per farsi *massa*, che si affaccia al mondo non per *cambiarlo*, ma *per trasformarlo … e a ogni schermo, a ogni video si abbevera* nel desiderio e nell'avidità di partecipare alla festa, spingendosi là *dove il Nuovo Capitale vuole che vada.* Non Marx, quindi. Ma nemmeno la religione. Se è venuto meno il concetto di popolo è venuto meno anche il concetto del sacro: *Questo mostro nato dalla Storia, ma sostanzialmente senza storia … non ha religione se non quella di imporne una legale/ con le sue regole … non ha amore / se non quello che vuole tutti eguali nel bene e nel male.*

Colpisce la lucidità del poeta in quelli che sono poi gli anni del miracolo economico: la televisione è all'epoca appena nata, lo spazio si apre alla conquista dell'uomo. E' di quello stesso 1958 il lancio del primo satellite americano *Explorer.* Quello che Pasolini vede come già inevitabile, nella sua capacità profetica, è realmente molto di là da venire - anche se avverrà.

Detto così *Il glicine* sembra fondamentalmente poesia civile, e sia pure accesa da autentica passione, da un dolore reale, da una lacerazione interiore. (La ferità – più poeticamente *l'abisso* - passa attraverso il suo corpo …) Sarebbe, *Il glicine*, come quasi tutte le poesie de *La religione del mio tempo*, un po' in equilibrio instabile tra ispirazione civile e ispirazione lirica, a mezzo tra poesia, poema e saggio.

Ma non è così. Qui *l'involuta coscienza* di Pasolini, il labirinto delle sue passioni e delle sue convinzioni, converge e si unifica nell'immagine luminosa del glicine, nel desiderio di bellezza, di armonia e di amore che, allo stesso modo del glicine, sembra prorompere nel cuore del poeta con il rinnovarsi della stagione. Quella immagine raccoglie - per confermarli e per smentirli - tutti i temi: la disperazione, l'angoscia esistenziale, la caduta delle illusioni, il pessimismo alimentato dalla corruzione della storia, la contrapposizione tra storia e natura, l'aspirazione a una recuperata verginità, a un amore unificante che non si nutra solo di pensiero. E che sappia quindi superare la contraddizione tra i *sensi*, che registrano e godono la bellezza, e la *ragione*, che giudica ogni gioia immotivata.



Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922 – Ostia, 1975)

Possiamo ricordare un altro fiore che ha questo stesso ruolo in maniera anche più dichiarata, ed è la *ginestra* di Giacomo Leopardi. L'accostamento mette in luce somiglianze e differenze anche rispetto ad altri temi, come la perdita delle illusioni e la vanità di ogni speranza: *questo è quel mondo? Questi / i diletti, gli amor, l'opre, gli eventi …? (A Silvia); In noi di cari inganni / non che la speme il desiderio è spento (A se stesso)* . C'è già tutto: il dialogo con il proprio cuore, il totale pessimismo nei confronti della storia, l'ironia sulle *magnifiche sorti e progressive* …

E tuttavia com'è distante l'Ottocento! Quanta straziata carnalità compare nel Novecento che ha vissuto fisicamente un progetto di distruzione dell'uomo. Di questa *carnalità* sembra partecipe anche il glicine: *i glicini/ con questi chicchi lilla / trepidi in carnali file / quasi senza colore, quasi direi lividi. / E tanto dolci contro i loro muri di argilla … tanto amici per i cuori che nascono con loro …*

Il movimento che spinge il poeta verso il glicine è solo apparentemente contraddittorio: con tutta la sua bellezza e dolcezza il glicine non è quello dei suoi ricordi, che è morto insieme alla sua infanzia trascorsa e perduta. Di essa può configurarsi solo come *calco funereo*, come *livido cadavere*. E tuttavia come non percepire *con tutti i sensi* la forza, addirittura, *la frenesia* di questo rifiorire della vita nella logica inarrestabile delle stagioni, come negare la bellezza di quel colore che si fa luce, come non avvertire la soavità del profumo?

Il glicine riapre vecchie ferite, porta in luce desideri che si possono negare, ma non cancellare. Il fiorire del glicine non è più indifferenza della natura, si fa in qualche modo veicolo del *sacro*. Il glicine diventa così per il poeta una sorta di *gemello vegetale*, l'immagine evidente di una contrapposizione alla ferocia della storia, alla violenza del mondo, alla avidità divoratrice del Nuovo Capitale. E questo nel segno della bellezza, nel segno dell'Amore – che è quanto ci resta ancora della dimensione del sacro: *Felice / te che sei solo amore, gemello vegetale / che rinasci in un mondo prenatale* … Così anche la rabbia che prorompe nell'anima del poeta è prorompere di vita, segno di resurrezione. *Ero morto?* Si chiedeva Pasolini all'inizio della poesia. No. Non era morto, era ancora il più possibile pieno di vita. Una nuova immagine di sé si affaccia in questa straordinaria poesia, un volto che è come una vena carsica all'interno della sua vita, *una scheggia immateriale nel cuore*, ed è quello insieme del colpevole e della vittima: *Sì, mi sento vittima, è vero, ma vittima / di cosa?/ di una storia apocalittica/ non di questa storia.* E quindi non di una storia comunque riducibile a cronaca, ma vittima della Storia in tutto quello che la storia ha di violenza e di Male. E pertanto vittima sacrificale.

Mi chiedo se non sia stato questo pensiero a farlo morire come è morto. *Per pura coincidenza* in un luogo che si chiama Ostia …

Nel definire l'essenza della poesia, Giuseppe Ungaretti parlava di *segreto.* Tentare di capire è necessario, ma spingersi troppo oltre significa vanificarla. L'unico modo di accostarsi è *sentirla*, leggendo verso per verso e leggendola per intero. Potremmo nel nostro caso, al di là della disperazione che inevitabilmente ci coglie nel tristissimo tempo in cui viviamo, condividerne anche la vitalità, la ribellione e la speranza.

Liliana Cantatore

Forma e contenuto. Lo sguardo dello spettatore ideale

Fabio Massimo Penna

Un'opera d'arte è composta da un contenuto (l'idea che si vuole comunicare) e una forma (lo stile con il quale tale idea viene espressa). Da sempre il pubblico di fruitori dell'arte si è diviso tra chi ritiene che si debba guardare solo al contenuto di un lavoro, in modo lo spettatore possa trarre un giovamento concreto dalla visione dell'opera, e chi mette sopra ogni cosa la bellezza esteriore come fonte di godimento immediato. L'autore dell'*Ars Poetica*, Orazio, sosteneva che lo scopo dell'arte era dilettare e insegnare confermando la duplice finalità (estetica e pedagogica) che deve avere l'attività artistica. Un grande esteta come Oscar Wilde riteneva che la forma fosse la via che consentiva alla vita di rivelarsi pienamente attraverso la bellezza esteriore. Per lui non era l'arte a dover servire alla vita ma la vita ad essere a disposizione dell'arte. Wilde rigettava il realismo e l'abitudine di rivolgersi alla natura e alla verità per effettuare scelte eccentriche e paradossali che esaltavano l'estetismo e lo humor inglese. Il protagonista del romanzo di Gabriele D'Annunzio *Il piacere* (1889) viene educato dal padre a fare della propria vita un'opera d'arte. D'Annunzio fu da subito entusiasta dell'avvento dell'arte cinematografica (anche in epoche in cui erano più i detrattori che gli ammiratori della settima arte) che innalzava ai più alti livelli di qualità estetica in quanto arte capace di esprimere il "meraviglioso". A questo amore per il Bello lo spettatore ideale unisce spesso la capacità di penetrare a fondo il senso dell'opera che ha di fronte. Un occhio acuto permette la piena comprensione di pellicole di alto valore intellettuale come quelle di registi quali Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick e molti altri. Per la capacità di vedere l'oltre che si cela dietro l'apparenza esteriore delle immagini sullo schermo la critica è spesso ricorsa al termine, impiegato in precedenza in riferimento all'*Ulisse* (1922) di James Joyce, di "epifania", ovvero di fenomeno con il quale persone e oggetti svelano al riguardante il loro significato recondito e profondo, che è solitamente occultato sotto una facciata superficiale e fuorviante. Il cinema autoriale riesce in questa funzione rivelatrice che consente di distruggere la realtà esterna, inautentica e finta, per mostrare l'essenza veriteria degli oggetti, delle persone, dei fenomeni. Questo possesso di uno sguardo disvelante consente il godimento pieno di tutte le qualità di un'opera cinematografica.

La possibilità di apprezzare le qualità estetiche di un film poggia sulla capacità di discernere la componente costitutiva dell'idioma della settima arte. Lo spettatore ideale ha familiarità con strumenti espressivi che formano la grammatica del cinema quali la dissolvenza incrociata, la panoramica, la panoramica a schiaffo, la carrellata, il piano-sequenza, il campo lungo, il primo piano. Con il supporto di tali conoscenze egli ha una maggiore attitudine (rispetto allo spettatore medio) ad apprezzare il valore estetico di una pellicola. Ha in questa direzione un certo peso anche saper leggere il senso simbolico delle immagini. In questa accezione Pier Paolo Pasolini opera una distinzione tra cinema di prosa e cinema di poesia. Nel primo l'importanza risiede nell'azione reale ripresa dal regista, nel secondo nel fatto che si "senta" la macchina da presa. Lo spettatore del film di prosa si concentra sulla storia, quello del film di poesia sulla maniera con la quale tale storia viene narrata. Solitamente l'attenzione dello spettatore viene catturata dall'intreccio della vicenda raccontata mentre gli aspetti tecnico-stilistici passano inosservati. Ma, come abbiamo visto, la comprensione di un'opera d'arte richiede che lo sguardo dello spettatore sia rivolto anche alle qualità formali dell'opera. Per ottenere un simile atteggiamento il regista può effettuare scelte stilistiche che attirino l'attenzione sui procedimenti tecnici. Quando un gruppo di personaggi, in luogo di venir ripreso frontalmente, viene ripreso dall'alto si ottiene l'effetto di distogliere lo sguardo dello spettatore dalle persone all'interno dell'immagine per volgerlo all'angolazione della macchina da presa. Una volta che l'occhio del riguardante è stato spostato dal contenuto alla forma lo si è messo in condizione di una vera osservazione del lavoro artistico. Prendiamo ad esempio il famoso piano sequenza finale del film *Professione reporter* (1974) di Michelangelo Antonioni. La macchina da presa, con una lenta carrellata in avanti, si avvicina all'inferriata dell'albergo nel quale si trova il cadavere del protagonista e, senza l'intervento di alcuno stacco, passa attraverso le sbarre della grata che circonda l'hotel. Il regista ferrarese, in questa maniera, ha costretto lo spettatore a interrogarsi circa la maniera con cui sia riuscito a far passare la macchina da presa attraverso le sbarre. Per un attimo l'attenzione è stata attirata sul piano-sequenza e sul suo impiego. In *Sussurri e grida* (1972) Ingmar Bergman, impiegando dissolvenze rosse, nere e viola devia l'attenzione dello spettatore dall'immagine alla maniera con la quale sono state collegate tra loro. Anche il celebre stacco con il quale Stanley Kubrick in *2001: odissea nello spazio* (1968) trasforma l'osso lanciato in aria da un uomo preistorico in un'astronave che naviga nello spazio invita a riflettere sulla forza espressiva del montaggio che consente, unendo due pezzi di pellicola, di fare un salto temporale di secoli (dalla preistoria all'epoca dei viaggi nello spazio).

"Professione: reporter" (1975) di Michelangelo Antonioni

"2001: Odissea nello spazio" (1968) di Stanley Kubrick

"Sussurri e grida" (1972) di Ingmar Bergman

Fabio Massimo Penna

Hollywood e Raymond Chandler, maestro del genere noir

Pierfranco Bianchetti

Francia anni Trenta. Il cinema sta vivendo la grande stagione del realismo poetico con la trilogia di Marcel Carné *Il porto delle nebbie* (1938), *Albergo Nord* (1938) e *Alba tragica* (1939) interpretata da Jean Gabin; un cinema a sfondo pessimista incentrato su alcuni temi fondamentali, il destino ineluttabile, l'amore che non porta felicità, la sconfitta finale inevitabile.

Il realismo poetico francese sbarca anche negli Usa dando vita ad un genere cinematografico, il noir, che condiziona sceneggiatori, registi e attori hollywoodiani.

"Negli anni '30, mentre Edward G. Robinson, James Cagney e Humphrey Bogart muovevano i primi passi nei bassifondi della giungla metropolitana, in Francia Jean Gabin dava corpo a personaggi spesso concepiti dal genio di Marcel Carné" (Parigi-New York andata e ritorno di Giorgio Carlevero - Il giallo e il nero- il cinema noir- Ciak Agosto 2001)

Ma anche diversi anni dopo con la nascita della Nouvelle Vague il noir è un genere dai giovani registi del rinnovamento cinematografico che ha saputo rinnovare il linguaggio filmico. Nel 1957 Louis Malle firma *Ascensore per il patibolo*; nel '59 Jean-Luc Godard *Fino all'ultimo respiro*; nel '60 François Truffaut *Tirate sul pianista* e nel '67 *La sposa in nero*.

Dall'Europa arrivano a Hollywood registi e sceneggiatori, tra i quali Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger, Edgar G. Ulmer, Edgar Dmytryk, Jean Negulesco, Max Ophüls, Jacques Tourneur e Alfred Hitchcock che contribuiranno al successo del cinema noir, soprattutto a partire dal 1940. Un cinema che propone figure stereotipati ma affascinanti come l'investigatore privato, il reporter coraggioso, la dark lady (donna crudele pronta a rovinare la vita al maschio "indifeso"), il gangster problematico.

Anche la letteratura americana noir e la sua variante hard-boiled (storie poliziesche ciniche e molto legate alla realtà) fa emergere scrittori di alto livello come Raymond Chandler, James M. Caine, Dashiell Hammett, Mike Spillaine, Cornell Woolrich ed altri.

Raymond Chandler, l'inventore del mitico Philip Marlowe

Nato a Chicago il 23 giugno 1888 dopo la separazione dei genitori studia letteratura in Inghilterra, di cui diviene nel 1907 cittadino inglese naturalizzato, lavorando presso l'Ammiragliato per alcuni mesi per poi divenire giornalista per il Daily Express, The Westminster Gazette e The Academy.

Nel 1912 torna in America e si stabilisce in California per studiare contabilità. Nel 1917 si arruola nei Canadian Gordon Highlanders e l'anno successivo è sul fronte francese negli ultimi mesi della Prima guerra mondiale.

Di nuovo negli Usa Chandler s'impiega insieme alla madre nel settore petrolifero. Nel 1924 sposa Pearl Cecily (Pussy) Pascal, una donna di ben diciotto anni più vecchia di lui e già divorziata due volte, che sarà per tutta la vita il porto sicuro nel quale rifugiarsi per tenere a bada le sue nevrosi e le sue insicurezze, che lo porteranno spesso ad eccedere con l'alcool.

Cissy, che ha incontrato frequentando una ristretta cerchia di amici un po' eccentrici di Los Angeles, è un personaggio abbastanza originale. Suona il pianoforte piuttosto bene ed in passato aveva posato nuda senza particolare imbarazzo per pittori e fotografi. I due diverranno marito e moglie due settimane dopo la morte di Flossy, l'amatissima madre di Chandler mantenendo sempre abitudini consolidate, come il thé al pomeriggio ascoltando musica classica e l'incredibile numero di traslochi effettuati da una casa all'altra della California in trent'anni di vita matrimoniale, spinti entrambi da una sorta di delirio compulsivo.

Con Cissy accanto il romanziere, il più grande scrittore dell'hard-boiler americano, diverrà colui che meglio di qualsiasi altro suo collega saprà descrivere nei suoi libri il mondo e il linguaggio feroce dei gangsters, soprattutto quelli che delinquono nei quartieri disastrati, ma anche nei sobborghi luminosi dell'assolata California del sud. Una capacità straordinaria ed inspiegabile agli occhi degli studiosi di letteratura gialla, per chi nella vita non ha mai realmente frequentato gli ambienti torbidi e spietati del malaffare.

Chandler, con il suo aspetto da gentiluomo di campagna dalle solide tradizioni familiari, ben vestito, ben curato e con occhiali dalla montatura classica, neanche di persona dà lontanamente l'impressione dello scrittore vissuto e maledetto. Eppure, la fantasia che alberga nella sua testa lo porta a sfornare uno dopo l'altro una serie di racconti pubblicati su vari periodici. Nel 1933 diviene collaboratore fisso della rivista gialla Black Mask che aveva lanciato il genere poliziesco d'azione.

Egli è un narratore straordinario capace di descrivere con efficacia lo squallore e la solitudine della vita tra corruzione, prepotenza e sopruso. Le sue storie mantengono a distanza di anni una crudezza e una forza realistica che hanno influenzato per sempre il genere poliziesco.

Nel 1938, tra la primavera e l'estate, cannibalizzando due dei suoi racconti, *Killer in the rain* e *The curtain* (lo farà anche con *Addio, mia amata*, il suo secondo romanzo) Chandler scrive *The big sleep*, con l'io narrante che si chiama Philip Marlowe, professione detective privato in grado di muoversi senza difficoltà nei meandri più oscuri di una Los Angeles notturna, fascinosa, lubrica e clandestina, rappresentata nel libro da Carmen, una ragazza giovane, bella, ricca e amorale, perciò facile preda del ricatto.

Carmen è una delle due figlie del generale Sternwood, un vecchio milionario molto malato che vive al caldo nella sua serra in una

Raymond Chandler (Chicago, 1888 – La Jolla, 1959)

villa da favola. Egli è però molto preoccupato di tutto il marcio che ogni giorno riaffiora dalla sua famiglia, cui anche lui in passato ha probabilmente contribuito.

Nell'aprile 1939, lo scrittore dopo vari traslochi in diverse località dello Stato dal clima mite (*"Anche in California si muore, ma si muore al sole!"* – si poteva leggere nei cartelli turistici stradali), continua a lavorare freneticamente a *The Big Sleep – Il grande sonno*, che termina nel mese di settembre, per poi rimaneggiarlo in soli quattro mesi, completandolo definitivamente il 30 aprile 1940.

Oltre ad un fatto di cronaca del tempo, Chandler inserisce nella vicenda la nave – casino Montecito, gestita da un gangster, tale Laird Brunette, al largo di Bay City, che corrisponde nella fantasia alla casa galleggiante Rex, del malavitoso Tony Cornero, di fronte a Santa Monica frequentata dal bel mondo locale.

The big sleep, prima versione esce negli Usa nel 1939 con una prima tiratura di 5000 copie al prezzo di due dollari l'una e nell'edizione britannica di sette scellini e sei pence.

Raymond Chandler nel 1951 è quasi costretto dai suoi lettori, dopo aver pubblicato i primi romanzi su Marlowe, a definire nel dettaglio la vita anche privata del suo personaggio destinato ad entrare nella leggenda del genere noir.

La critica è inizialmente piuttosto tiepida; solo il Los Angeles Time del 19 febbraio, dopo aver messo in evidenza *"che il romanzo è un ottimo studio sulla depravazione, auspica per il testo medesimo un futuro adattamento cinematografico"*. Anche la stampa anglosassone non è particolarmente entusiasta. Il Times Literary Supplement dichiara molto patriotticamente che Chandler è più vicino a Peter Cheney, l'inventore dell'investigatore Lemmy Caution, che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a Dashiell Hammett, uno dei suoi colleghi nel già citato, hard –boiled school, una letteratura, le cui caratteristiche fondamentali sono la concisione narrativa, la concretezza delle situazioni e dei personaggi. E' il modo di scrivere di chi proviene dal giornalismo, come Raymond Chandler, James C. Cain, Mickey Spillane.

Raymond Chandler, l'inventore del mitico Philip Marlowe

"Erano pressappoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidezza eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu polvere, con camicia blu scuro, cravatta e fazzolettino assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologi blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che lo si vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo un appuntamento con quattro milioni di dollari".

E' questo l'inizio folgorante del primo romanzo dello scrittore *Il grande sonno – The big slip* (un riferimento alla morte) pubblicato da Alfred A. Knopf negli Stati Uniti e da Hamish Hamilton in Gran Bretagna.

E' l'esordio ufficiale di Philip Marlowe, un "private eye", l'occhio privato, come è chiamato in gergo, l'investigatore indipendente ingaggiato spesso da mogli o mariti traditi che vogliono vendicarsi in un'aula di tribunale dei torti subiti. Marlowe è un duro che abita nella California corrotta e spudoratamente ricca degli anni Quaranta nella quale al fianco delle ville mozzafiato dei milionari di Beverly Hills e di Santa Monica vivono ogni genere di piccoli e grandi criminali, disperati alla ricerca del loro "colpo grosso". Egli non insegue il successo a buon prezzo né i soldi (il suo ufficio in Boulevard Hollywood è modesto, così come la sua abitazione privata piccola e dall'arredamento misero), ma vuole combattere i soprusi della vita anche se è consapevole di non poter cambiare il mondo rappresentato dalla metropoli notturna californiana, cupa e viziata dall'illegalità quasi incontrastata.

Con il suo impermeabile chiaro, l'eterna sigaretta tra le labbra, il bicchiere di whisky perennemente a portata di mano, il cappello sempre calato in testa e lo sguardo cinico e ironico allo stesso tempo, l'uomo non ha paura della criminalità né delle lusinghe del potere.

Nato a Santa Rosa in California studia all'università dell'Oregon, ma si trasferisce a Los Angeles dove inizia a lavorare come investigatore, prima in una compagnia d'assicurazioni e poi presso il procuratore della contea. Incapace di accettare compromessi è costretto a dare le dimissioni continuando la sua carriera di investigatore privato quasi sempre in contrasto con le autorità costituite.

Il personaggio immaginato da Raymond di Chandler amato da milioni di lettori arriva per la prima volta sul grande schermo nel film *Il grande sonno* diretto da Howard Hakws nell'agosto 1946 sbancando subito i botteghini.

La storia ha inizio con Marlowe assunto dal generale Sherwood, un vecchio paralitico dal passato torbido per scoprire chi ricatta con alcune foto pornografiche la figlia minore Carmen (Marta Vickers). La sua indagine lo porta fino a una casa da gioco frequentata da Vivian, la sorella maggiore di Carmen (Lauren Bacall), ma il caso da risolvere sarà complicatissimo.

E' però anche un uomo molto sentimentale spesso attratto da storie passionali, ma con donne sbagliate. Un tipo davvero singolare ed affascinante. *"Io non sono Sherlock Holmes né Philco Vance* – così si descrive – *Non vado a raccattare la punta di un pennino di stilografica sui posti dove la polizia è già stata per ricostruire così la genesi. Se immaginate che ci siano detectives che si guadagnano la vita in questo modo, allora non conoscete i poliziotti"*.

Nonostante la bassa statura (il personaggio di Chandler è alto 1,90 cm.) Bogart rimane nella memoria cinematografica come il modello inimitabile del detective protagonista di sette romanzi e un racconto uscito postumo di Chandler, che pur avendo pensato a Cary Grant, accetta con grande piacere la scelta poi caduta su Bogart.

Marlowe sarà interpretato anche da Dick Powell, Robert Montgomery, James Garner, Ellio Gould, James Caan e Robert Mitchum. La lavorazione del film svoltasi dall' autunno 1944 al gennaio 1945, è ricordata per un curioso episodio. *"La sceneggiatura* – racconta Hawks – *fu scritta in otto giorni da William Faulkner, Leigh Brackett e Sames Furthman, tutto quello che cercammo di fare fu di rendere ogni scena divertente. Non sapevamo bene quel che raccontava la storia durate le riprese. Mi domandarono a un certo punto chi uccide il tale e non lo sapevo. Mandammo un telegramma all' autore, Chandler. Non lo sapeva nemmeno lui. Il che non ha impedito al film di avere un ritmo molto rapido e di essere divertente. Ebbe un grande successo di pubblico. I critici erano disarmati perché volendo essere più furbi del protagonista, non ci riuscirono..."*

Il grande sonno rimane una pietra miliare del cinema noir anche a distanza di ottanta anni. Sentite cosa dice nel 1978 Robert Mitchum ingaggiato dal regista Michael Winner come protagonista del remake *Marlowe indaga*: *"Che bisogno c'era di rifare un capolavoro con Bogart che ha le mani in tasca per tutto il film non levando mai gli occhi di dosso a Lauren Bacall"*.

Prima della sua uscita Hawks decide di aggiungere alla pellicola quindici minuti per rendere più intenso il rapporto tra Marlowe e Vivian, cioè tra Bogart e Bacall, marito e moglie dal 21 maggio 1945, una coppia glamour entrata nella leggenda di Hollywood.

Gli altri film "chandleriani"

La fiamma del peccato – The Double Indemnity (1944)

Due anni prima era arrivato sugli schermi statunitensi un altro memorabile film destinato a ritagliarsi un ruolo nella storia del cinema.

E' il 1944. L'Europa e il mondo intero sono afflitti dalla guerra in corso. A Hollywood, l'attività degli studios è a pieno ritmo per appoggiare le truppe alleate sul fronte europeo e su quello orientale. Molti produttori, sceneggiatori e registi realizzano film destinati direttamente al fronte di guerra per allentare ansie e paure dei combattenti statunitensi.

Billy Wilder, sceneggiatore e regista, approdato nove anni prima in California per sfuggire come altri intellettuali europei all'oppressione nazista, è colpito dal romanzo di James M. Caine, *La fiamma del peccato*, uscito a puntate sulla rivista Liberty e decide di adattarlo cinematograficamente insieme a Raymond Chandler, che all'epoca era già un notissimo scrittore di polizieschi.

La storia è ispirata alla realtà: l'assassinio del marito di una donna newyorchese con la complicità di un agente delle assicurazioni, al fine di spartirsi il denaro della polizza di vita stipulata dal morto. La pellicola, girata tra il settembre e novembre 1943, darà inizio a una straordinaria "serie nera", il film noir, destinato a lasciare un segno indelebile nella storia del cinema. *"All'epoca-* scrive Hellmuth Karasek nella sua biografia "Un viennese a Hollywood – Billy Wilder" - *"i neri mysteries, cupi polizieschi sui lati oscuri della società, erano nell'aria. Retrospettivamente possiamo dire che negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta essi dominarono lo stile e l'atmosfera del cinema alla stregua delle screwball comedies nel*

segue a pag. successiva

"Il grande sonno" (1946) di Howard Hakws

segue da pag. precedente

decennio precedente! L'ottimismo è svanito a causa della guerra in corso. Il noir mette al centro delle sue storie non più la legge e l'ordinamento giudiziario tradizionale, ma una nuova figura, l'investigatore privato, un uomo spesso cinico e determinato, ma solo nella battaglia contro il male".

"Ho ucciso per denaro e per una donna e non ho preso il denaro e non ho preso la donna. Bell'affare". Questa amara constatazione di un fallimento Walter Neff, agente d'assicurazioni, la incide nel dittafono; una confessione in piena regola che l'uomo detta ferito e di notte nel suo ufficio deserto, quando ormai la sua situazione è disperata. Tempo prima egli si era recato a casa Dietrichson, una linda villetta sulle colline di Los Angeles, per il rinnovo di una polizza auto facendo conoscenza con la padrona di casa, la seducente Phyllis (Barbara Stanwyck), una donna dalla sensualità prorompente con un forte richiamo sessuale che trova la sua massima espressione nella catenina alla caviglia, monile dalle maliziose allusioni in grado di irretire l'indifeso Neff (*"come potevo sapere* – affermerà l'assicuratore- assassino registrando la propria confessione – *che il delitto ha qualche volta l'odore del caprifoglio?*").

Questa "perfida" dark lady diventata in breve la sua amante, lo convince a mettere in atto un piano delittuoso: uccidere suo marito dopo avergli fatto sottoscrivere una nuova polizza assicurativa con la clausola della "doppia identità" (titolo originale del film e del romanzo), un raddoppio dell'indennizzo previsto nel caso di decesso del sig. Dietrichson in circostanze particolari. Dopo l'omicidio consumato durante un viaggio in treno, la compagnia assicuratrice incarica il detective Barton Keyes (Edward G. Robinson), l'amico di Neff, di indagare sulla vicenda.

Ben presto i due amanti capiscono di essere stati scoperti e la loro passione amorosa si trasforma in rancore e in sospetto...

Il film uscito nelle sale Usa nel 1944 e candidato a sette Oscar (nessuno però è assegnato), è un grande successo collocandosi tra i classici del genere thriller.

Un'opera che rompe un tabù fino ad allora inviolabile: i criminali non sono più solamente i gansters, ma i cittadini borghesi che dietro la loro facciata rispettabile nascondono un'ingordigia per il denaro, tipica della società americana della fine della Seconda guerra mondiale.

Quando Chandler incontra Wilder ha quasi 55 anni, ma ne dimostra di più, come ricorderà lo stesso regista: *"Chandler veste all'inglese in tweed, fuma nervosamente la pipa e nel complesso sembra un contabile. Gli danno da leggere il romanzo di Cain perché decida se la cosa gli può interessare. Dà però l'impressione di non sapere da che parte incominciare a stendere una sceneggiatura. Poi ingenuamente lo scrittore chiede: 'Voglio mille dollari'. Ne ottiene diecimila, mentre Wilder se ne aggiudica quarantaquattromila."*

I due del tutto male assortiti per carattere, si detestano per tutta la durata dei tre mesi di lavoro. Mentre su Chandler, la rabbia e la tensione hanno un effetto deprimente, per

"La fiamma del peccato" (1944) di Billy Wilder

Wilder, invece, vecchio combattente proveniente dall'Europa e avvezzo ad ogni difficoltà di vita, al contrario sono solo stimolanti.

Dal momento che Chandler non aveva mai scritto una sceneggiatura, Wilder gli offre come modello una copia del romanzo *Hold Back the Dawn* (1941) e la sceneggiatura da lui realizzata, esortandolo a lavorarci durante il fine settimana.

Il lunedì successivo lo scrittore si ripresenta con ottanta pagine, che Wilder giudica abbastanza inutili. *"Aveva questa idea idiota che quando sai qualcosa tipo "dissolvenza in chiusura", "dissolvenza", "primo piano", "la macchina da presa entra nel buco della serratura" e così via, questo vuol dire che hai ormai capito perfettamente come si fa a scrivere un film. E invece lui non aveva la minima idea di come queste cose andassero fatte"* racconta con sarcasmo l'autore di *A qualcuno piace caldo*. In ogni caso la trasformazione del romanzo in copione cinematografico, nonostante le difficoltà tra i due, prosegue.

Ovviamente tra romanzo e film come sempre vi sono alcune differenze. Viene cambiato completamente il finale e soprattutto viene usato l'espediente di utilizzare il dittafono d'ufficio, un primordiale registratore, per consentire al protagonista di raccontare tutta la sua storia. Lo stesso Cain, una volta letto il copione finale, addirittura si commuove; *"il film è eccellente"*, afferma, *"con un cast eccezionale e la traduzione in cinema della struttura narrativa è definita di grande intelligenza e il finale addirittura più raffinato ed efficiente del mio"*.

Il film e il copione scritto da Chandler e Wilder contengono anche un'ultima sequenza davvero agghiacciante, quella dell'esecuzione nella camera a gas di Neff (il regista aveva fatto costruire un set apposito molto costoso, circa centocinquantamila dollari), ma poi alla fine si decise di tagliarla perché giudicata troppo cruda ed osteggiata dalla censura.

Inizialmente come spesso accade nella pratica cinematografica, il personaggio di Neff è offerto ad Alan Ladd, che deve rifiutare per l'imminente chiamata alle armi (siamo in piena Seconda guerra mondiale) e poi a Spencer Tracy, Jimmy Cagney, Fredric March e Gregory Peck, che non accettano. Finchè non viene scelto Fred MacMurray, anche lui inizialmente molto perplesso perché la parte è fuori dai suoi schemi interpretativi, ma alla fine dopo molti tentennamenti accetta. Così è anche per Barbara Stenwyck che non si era mai trovata ad interpretare una donna altrettanto fredda, egoista e calcolatrice.

L' attrice si ricrederà e sarà molto grata al regista per averle permesso di dare il meglio di sé in quel film. Phyllis Dietrichson, occhiali neri, sguardo di "femmina" spietata e determinata, rimane una dark lady ineguagliabile *"Non ti ho mai amato, né te, né nessuno. Sono guasta dentro. Mi eri utile. Solo questo eri per me, fino a un minuto fa"* dirà nell'ultima drammatica, ma romantica scena, quando lui le spara e lei morendo tra le sue braccia confessa di aver capito troppo tardi di amarlo davvero. Come Neff, la donna è consapevole dell'ineluttabilità della situazione. I due amanti ormai devono andare fino in fondo su quel treno da cui non si può più scendere, se non al cimitero. *"Non sentivo più i miei passi. I miei erano i passi di un morto"* – dice la voce fuori campo di Neff ormai consapevole del suo destino.

La fiamma del peccato (a proposito chi ebbe l'idea geniale della catenina posta alla caviglia di Barbara Stanwyck? Wilder quasi probabilmente!), pur ammantato del pessimismo esistenziale di Chandler, in realtà è molto meno crudo del romanzo di Cain che lascia i due amanti criminali in libertà, ma comunque condannati dai sensi di colpa ad una fine terribile per entrambi.

Il film con la superba fotografia di John F. Seitz che rimanda ad un cinegiornale e le cupe, ma affascinanti musiche di Miklós Rózsa, sarà distribuito in Italia solamente dopo la guerra insieme ad una valanga di altre pellicole bloccate per anni dalla censura fascista.

Chandler in una lettera del 10 novembre 1950 a Hamish Hamilton ricorda con amarezza questa avventura: *"Lavorare con Billy Wilder a Double Indemnity è stata un'esperienza atroce che probabilmente m'ha accorciato la vita, ma d'altro canto ho imparato sul mestiere di sceneggiatore più o meno tutto quello che ero capace di imparare, che non è molto. Come ogni scrittore, o quasi ogni scrittore, che va a Hollywood, agli inizi ero convinto che esistesse un metodo, alla portata di tutti, per lavorare nel cinema che non intaccasse del tutto quel poco di talento creativo che uno può possedere. Ma, come altri*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prima di me, ho scoperto che questo era un sogno. Troppa gente ha troppo da dire sull'opera di uno sceneggiatore, e questa cessa di essere sua".

L'ombra del passato - Murder, My Sweet (1944)

Nel 1941 la RKO compra i diritti del soggetto per 2000 dollari e mentre la fama di Chandler come scrittore cresce di anno in anno, nel 1944 il regista Edward Dmytryk ne gira un film chiamandolo *Murder, my sweet* (in italiano uscirà invece come *L'ombra del passato*), un titolo sbagliato, tanto che al suo arrivo sugli schermi americani nel dicembre del 1944, il pubblico è disorientato perché lo confonde con un musical (e la scelta di un attore come Dick Powell, conosciuto proprio come brillante interprete di spumeggianti commedie, alimenta la confusione).

È un vero peccato perché *L'ombra del passato* è un film di grande impatto emotivo grazie ad un bellissimo bianco e nero ben fotografato da Harry J. Wild, agli effetti speciali di Vernon L. Walzer e di Douglas Trower e soprattutto alla sceneggiatura di John Paxon che riesce a rendere in modo mirabile un intreccio complicato trasformandolo in dialoghi efficaci e in scene d'azione nelle quali si muove il primo Philip Marlowe. Memorabile è la sequenza, all'inizio della storia, l'entrata in scena del gigantesco Moose Malloy (nella versione italiana chiamato Toro), l'uomo che incaricherà il detective di rintracciare la sua donna. Quest'omone è come un'ombra minacciosa che compare improvvisamente attraverso la porta a vetri dell'ufficio di Marlowe.

La storia del film e del romanzo (molto differenti) ruotano intorno alla dura lotta sostenuta da Marlowe per dipanare l'intricata matassa delle sue indagini, cominciate con la visita appunto nel suo ufficio del gigante Moose Malloy, un pregiudicato uscito di prigione dopo otto anni e alla disperata ricerca di Velma, la donna che lui ama appassionatamente e che da sei anni non gli ha più scritto, scomparendo misteriosamente nel nulla.

I due uomini si recano quindi in un locale, il Floriana, dove anni prima lei lavorava, ma nessuno l'ha mai vista. Parallelamente l'investigatore viene anche assoldato da un tale Lindsay Marriott, un uomo d'aspetto ambiguo che vuole recuperare una preziosa collana di giada. Le due indagini finiranno per incrociarsi e il nostro private eye dovrà subire di tutto: minacciato e pestato ma non intimorito perché sappiamo che Marlowe non si tira mai indietro quando è alla ricerca della verità.

"L'ombra del passato" (1944) di Edward Dmytry

Ottima la scelta degli interpreti: la bravissima Claire Trevor, nella parte dell'ambigua donna dalla doppia identità, una classica dark lady, il tipico stereotipo della letteratura e del cinema di quel periodo e Dick Powell, il protagonista, vero punto di forza dell'opera di Dmytryk, già interprete di film importanti quali, *Quarantaduesima strada* (1933) di Llyod Bacon e *Accadde domani* (1944) di Renè Clair). La perfezione della sua performance viene in seguito oscurata dal culto per Bogart, che nel 1946 si presenta sullo schermo pubblico indossando i panni del celebre investigatore in *Il grande sonno – The big sleep*, diretto da Howard Hawks; interpretazione che lo collocherà eternamente tra i grandi miti di Hollywood.

In quel periodo Dick Powell, protagonista di tanti musical di Busby Berkeley (il più grande di tutti i registi di questo genere) e con quella sua faccia da bambino, riesce egualmente ad aderire molto bene alla personalità del detective tratteggiata nei romanzi di Chandler, contribuendo a renderlo ancora più umano.

Edward Dmytryk, l'autore di opere di grande spessore come *Anime ferite* (1946), sui reduci della seconda guerra mondiale; *Odio implacabile* (1947) sull'antisemitismo nelle forze armate Usa; *Cristo tra i muratori* (1949) sullo sfruttamento dei lavoratori durante la Grande Depressione e *L'ammutinamento del Caine* (1954), un noto giallo militare-processuale con Humphrey Bogart, per l'occasione se la cava egregiamente infondendo al film un'atmosfera ossessiva ed oscura, frutto di una coraggiosa scelta stilistica con quasi tutte le riprese effettuate spesso nelle ore notturne in ambienti chiusi e poco illuminati.

Il film mette in evidenza con grande forza un mondo, un'umanità povera di valori morali, precipitata in una vera e propria grave crisi esistenziale che traspare da tutti i personaggi implicati nella storia.

L'investigatore Marlowe (1969)

"Sul vetro smerigliato della porta è scritto a lettere nere, un po' scrostate: 'Philip Marlowe...Investigatore'. È una porta passabilmente scalcinata, in fondo ad un corridoio in un edificio che era nuovo pressappoco nell'anno in cui le stanze da bagno, tutte piastrelle sono diventate la base della civiltà. La porta è chiusa a chiave, ma vicino ce n'è un'altra che non lo è. Venite pure avanti...non disturbate, ci siamo solo io e un grosso moscone iridato. Ma non entrate, se siete di Manhattan, Kansas."

Come sempre Chandler parte in maniera folgorante anche in questo suo quinto romanzo dal titolo *Troppo tardi – Little sister*, pubblicato nel 1949 e prosegue con il suo stile inconfondibile.

"Facevo la posta al moscone iridato da cinque minuti, aspettando che si posasse. Ma lui non voleva posarsi. Io mi ero preparato con la paletta in posizione, a mezz'aria. C'era una macchia viva di sole su di un angolo della scrivania, e sapevo che, presto o tardi, sarebbe andato a finire in quel punto. Ma quando ci arrivò, sulle prime non lo vidi nemmeno. Il ronzio cessò, e lui era là. E proprio allora suonò il telefono.

Avanzai la mano sinistra, centimetro per centimetro. Una mano lenta, paziente. Alzai adagio il ricevitore e dissi sottovoce nel microfono: - un momento, prego.

Deposi l'apparecchio gentilmente sulla cartella marrone. Lui era ancora là, verde-bluastro, lucente e pieno di peccati. Trassi un profondo respiro e lascia cadere il colpo. Quel che rimase del moscone schizzò in mezzo alla stanza, e cadde sul tappeto. Mi alzai, lo raccolsi per l'ala buona e andai a gettarlo nel cestino della carta straccia.

Grazie per aver aspettato – dissi nel telefono".

Questo romanzo è tradotto sul grande schermo nel 1969 ad opera del regista Paul Bogart

"L'investigatore Marlowe" (1969) di Paul Bogart

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con il titolo *L'investigatore Marlowe – Marlowe*, con il simpatico James Garner nel ruolo del detective privato.
Il film riesce a adattare il romanzo di Chandler al gusto degli anni Sessanta, esaltando gli aspetti più allegri e disinvolti di quell'epoca e nello stesso tempo riducendo l'atmosfera di malinconia presente nella vicenda originale.
Marlowe è assunto da una ragazza di nome Orfaney Quest per rintracciare il fratello Orrin misteriosamente scomparso. Da subito il nostro private eye si trova tra i piedi due cadaveri e seguendo una pista che la polizia ha abbandonato, imbocca la direzione giusta per arrivare alla soluzione del mistero.
Sceneggiato dal bravo Stirling Silliphant (è l'autore niente meno che di *La calda notte dell'ispettore Tibbs*), il film si avvale della partecipazione di Bruce Lee, amico dello stesso Silliphant, nella quale il campione di kung fu distrugge completamente l'ufficio di Marlowe nel tentativo di intimorirlo e costringerlo ad abbandonare le indagini.
Il lungo addio (1973)
Nel 1953 Chandler finisce di scrivere *The Long Goodbye*, un romanzo iniziato nel 1951 con il titolo provvisorio di *Summer in Idle Valley*. Il libro è incentrato sull'amicizia di Philip Marlowe con Terry Lennox. E' in nome di questo rapporto amichevole e fraterno che l'investigatore privato si troverà in un mare di guai, ma allo stesso sarà gratificato con la sua prima completa relazione sessuale femminile.
Quando il romanzo è completato nel 1953, lo scrittore è stanco e prostrato, soprattutto a causa dello stato di salute preoccupante della moglie Cissy. A luglio spedisce il manoscritto di trecento pagine al suo editore che lo farà pubblicare in Inghilterra il 27 novembre con una tiratura di venticinquemila copie al prezzo di dieci scellini e sei pence. Il 1° gennaio 1954 escono le prime recensioni, tutte favorevoli, mentre *The Long Goodbye* il 18 marzo è nelle librerie statunitensi con una tiratura di diecimila copie. Il 7 ottobre la televisione, la CBS trasmette un adattamento del romanzo stesso con Dick Powell, che era stato anche il primo Marlowe cinematografico e radiofonico. Purtroppo, il 12 dicembre muore la moglie Cissy lasciando Chandler solo e sempre più in preda dell'alcolismo. Passeranno diciannove anni prima che il romanzo sia intercettato dal cinema. Solo nel 1973 i produttori Jerry Bick ed Elliot Kasnet, detentori dei diritti del libro, propongono a Robert Altman ancora impegnato nel montaggio della sua ultima fatica cinematografica *Images*, di ricavarne un film.
Altman accetta ed indica subito Elliott Gould come il candidato ideale per ridisegnare la figura di Philip Marlowe, aggiornandola agli anni Settanta. La stesura della sceneggiatura ha inizio con la collaborazione di Leight Brackett, di volta in volta integrata dai dialoghi scritti dagli stessi attori chiamati a lavorare sul set. Il regista non può sottrarsi all'avventura chandleriana sul grande schermo, affascinato dal suo stile insuperabile, dalla sua capacità di descrizione di un ambiente, di un'atmosfera che fanno la gioia di qualsiasi sceneggiatore. Battute del tipo: *"Era una bionda. Una bionda da far fare i salti mortali a un vescovo"* oppure *"Avrei avuto bisogno di un'assicurazione sulla vita, di una bella vacanza e una casa di campagna. Tutto quel che avevo, invece, erano un soprabito, un cappello e una rivoltella"*.

"Il lungo addio" (1973) di Robert Altman

La produzione si trasforma involontariamente in un addio ad una certa Hollywood ormai scomparsa ed Altman ironicamente in un'intervista dichiara che *Il lungo addio "è la storia di un uomo che perde il suo gatto e il suo amico"* (il riferimento è alla prima sequenza nella quale Marlowe-Gould cerca il suo micio spesso in fuga dal suo appartamento).
The Long Goodbye è accolto positivamente alla sua uscita nelle sale, sia dal pubblico sia dalla critica. E' apprezzata la rilettura critica dell'opera e la scelta di Elliott Gould in forma strepitosa che vaga sornione nella luce accecante dei viali di Los Angeles, anziché nel buio della notte californiana.
Anche in Italia il film è apprezzato. Tullio Kezich scrive, citando la figura di Roger, un vicino di casa di Lennox interpretato dal bravissimo Sterling Hayden: *"All'autoritratto che Chandler volle dare di sé nel personaggio dello scrittore alcolizzato, Altman ha sostituito un souvenir di Hemingway: la scena del suo suicidio, nelle onde nere dell'oceano, è da antologia"*.
Marlowe, poliziotto privato (1975)
Il regista Dick Richards, già autore del western moderno *Fango, sudore e polvere da sparo*, gira un remake di *Farewell My Lovely* (nella versione italiana, *Marlowe, poliziotto privato*) e sceglie Robert Mitchum per interpretare Philip Marlowe, il detective scaturito dalla penna di Raymond Chandler, ma con venti anni e trenta chili di più rispetto all'originale. Lo sguardo stanco, il cinismo disincantato, la sensazione di non poter cambiare questo mondo marcio però sono rimasti quelli del romanzo del grande scrittore americano.
Mitchum, con le sue rughe e con il suo sguardo impagabile, ci racconta la sua vita vissuta tra amarezze e delusioni, ma anche con la certezza che lui non sarà mai un vinto.
Siamo nel giugno 1941. Hitler ha appena invaso la Russia, mentre Joe Di Maggio nel baseball continua a conquistare record su record. Marlowe, che se la passa piuttosto male, affacciato alla finestra di un hotel di quarto ordine guardando le luci notturne della città californiana riflette tra sé: *"Questa primavera per la prima volta mi sono sentito stanco e vecchio, forse dipende dal tempo schifoso che abbiamo avuto a Los Angeles, dalle poche schifose indagini che sono riuscito a rimediare, dar la caccia a mariti scomparsi e poi una volta ritrovati dar la caccia alle mogli per farsi pagare o forse dipende semplicemente dal fatto che sono stanco e vecchio. L' unica distrazione è seguire le imprese di Joe Di Maggio che, come battitore degli yankèes, non ha rivali."*
Ingaggiato da Moose Malloy, un gigante violento e senza principi appena uscito di galera per ritrovare l'amatissima Velma Valento (una strepitosa Charlotte Rampling), la sua donna di cui non sa più nulla, il detective è nel frattempo assunto da un tale di nome Lindsay Mariot, che deve consegnare una somma ingente di denaro come riscatto del furto di una preziosa collana d'ambra rubata ad alcuni suoi amici. La vita del poliziotto privato a Los Angeles è però sempre complicata e difficile e le indagini non vanno mai come si vorrebbe. Le ricerche della persona misteriosamente svanita nella tentacolare metropoli californiana, lo portano a contatto con ambienti sordidi e corrotti tra ammazzamenti e bische clandestine. Dopo essere stato drogato, picchiato ed aver rischiato la morte, l'uomo dall'impermeabile grigio riuscirà a rintracciare la bella e perversa Velma, una dark lady avida e senza principi morali, che ha trovato fama, ricchezza e protezione nell'alta società californiana.
Mitchum nel corso del film è impagabile con il suo senso cinico dell'umorismo. Dopo aver congedato dal suo ufficio Lindsay Mariot, l'uomo elegante, profumato e dai modi effeminati, che ha bisogno dei suoi servigi, riceve la visita del tenente Nulty (John Ireland) e del suo braccio destro, l'arrogante Billy Rolf (Harry Dean Stanton), che dice: *"Oh! c'è stata una*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mostra di fiori qui dentro oppure il profumo arriva da quell'olezzante finocchio che è appena uscito? "e Marlowe pronto alla battuta risponde: *"No, aspettavo la tua visita Rolf e ho spruzzato l'insetticida!"*.

Un'altra scena particolarmente riuscita mostra il detective seduto ad un tavolo con la sua voce fuori campo che commenta: *"Stavo mangiando in un ristorante cinese quando un'ombra gigantesca mi oscurò il pollo alla mandorla. Era Moose.."*, l'energumeno che gli affiderà l'incarico di rintracciare sua moglie.

Nel piccolo ruolo di un guardaspalle di un bordello appare un giovane e sconosciuto Sylvester Stallone, mentre la bravissima Sylvia Miles, nei panni di un'ubriacona di mezza età, si aggiudica la nomination come miglior attrice non protagonista.

Il film di Richards sceneggiato da David Zelag Goodman, con la fotografia di John A. Alonzo e le musiche di David Shire, ricostruisce la giusta atmosfera del mondo chandleriano.

Brivido caldo – Body Heat (1981)

Nel 1981 Lawrence Kasdan, sceneggiatore di talento e grande conoscitore del genere noir, passa per la prima volta dietro alla macchina da presa con *Brivido caldo – Body Heat*, una produzione molto costosa ispirata a *La fiamma del peccato*. I due protagonisti, il biondo William Hurt, già messosi in luce con *Stati di allucinazione* di Russell e *Uno scomodo testimone* di Yates e l'esordiente Kathleen Turner, bella e piena di charme, formano una coppia indovinata. L'azione si sposta dalla California a Miranda Beach, una cittadina immaginaria di una Florida notturna e nebbiosa immersa in un'ondata di calore soffocante che rimanda al titolo originale.

Ned Racine, giovane avvocato molto più bravo a sedurre le donne che nella sua professione e l'elegante e sensuale Matty Walker, sposata con Edmund, un uomo d'affari di mezza età, benestante e probabilmente legato alla mafia (l'ottimo Richard Crenna) s'incontrano una sera nella quale tutti cercano un po' di fresco. Tra i due nasce una passione erotica ad alta intensità come l'ondata di caldo estivo che colpisce la località dove vivono.

"*Non dovresti vestire così*" - dice Ned alla donna che si lamenta di essere sempre importunata nei bar dagli uomini. *"In fondo porto solo una camicetta"* si giustifica Matty. *"E' il tuo corpo che non dovresti portare"* gli risponde lui.

Ben presto lei però convince l'ingenuo avvocato ad architettare un piano criminale per uccidere il marito e godersi la sua ricca eredità. Nonostante i consigli dei suoi amici più cari, il detective della polizia del luogo, Oscar Grace (J.A. Preston), Peter Lowenstein, il simpatico sostituto procuratore (Ted Danson) e Teddy Lewis (Mickey Rourke), un piccolo delinquente che nutre per lui affetto e un debito di riconoscenza, Ned si troverà nei pasticci finendo in prigione accusato di omicidio, mentre Matty è data per morta.

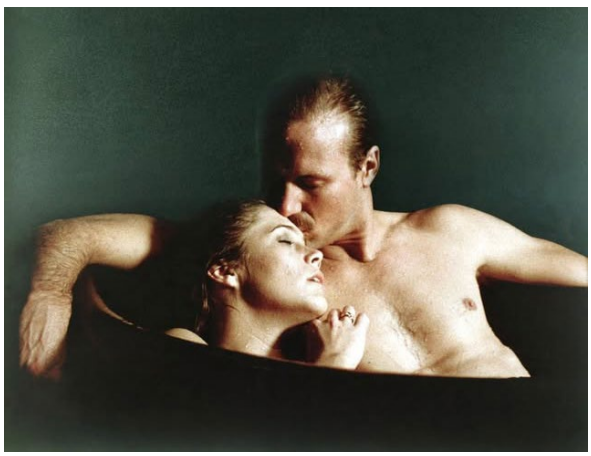
In un finale sottolineato dalla struggente musica di John Barry vediamo la donna che è riuscita a gabbare tutti quanti (il delitto questa volta ha pagato!), rilassata e sempre più bella su di una sdraio di un'esotica spiaggia. Un uomo le porge un drink e lei mentre mormora "fa caldo, sì", ci mostra il suo sguardo malinconico.

Forse come Barbara Stanwyck di *La fiamma del peccato*, anche lei amava l'uomo che ha rovinato, ma la sua natura malvagia ha avuto il sopravvento sul sentimento. Il film è osannato in America dall'autorevole critico Vincent Canby *"Una delle più eleganti sorprese dell'anno, Brivido caldo è un omaggio al genere noir dalla forte carica sensuale da non sottovalutare già dalla prima suggestiva sequenza con Ned alla finestra di un motel, mentre osserva i bagliori di un incendio lontano dopo aver reso felice la sua amante di turno. Egli non sa che presto sarà lui stesso divorato dalla fiamma della passione destinato a distruggerlo".*

Marlowe, omicidio a Poodle Springs (1998)

Anche James Caan, attore dalla "faccia documentario" (Callisto Cosulich, Hollywood Settanta – Il nuovo cinema americano – Edizioni Vallecchi), si cimenta nell'impresa di ridare vita dopo vent'anni d'assenza dalla scena di Philip Marlowe, che riappare in un film per la televisione americana via cavo HBO per la regia del grande Bob Rafelson e con la sceneggiatura niente meno che di Tom Stoppard.

Il detective privato ormai anziano è sposato con Laura, una ricca ereditiera molto più giovane di lui ed è subito coinvolto nell'omicidio di Robert Parker, un suo collega. La polizia sospetta di lui, costringendolo ad iniziare un'indagine che lo porterà in un complicato intreccio d'affari sporchi, sesso, politica e bigamia. Al centro della vicenda la località turistica di Poddle Sprins vicino al confine con il Nevada. Tratto dal racconto incompiuto di Chandler, che riuscì a scrivere solo i primi quattro capitoli, la pellicola mette in risalto il confine spesso impercettibile tra la legalità e l'illegalità. James Caan è un malinconico Marlowe che nella sua vita ha ormai visto di tutto... Rafelson dirige con mestiere sicuro, ma senza troppa fantasia questo onesto prodotto televisivo.



"Brivido Caldo" (1981) di Lawrence Kasdan

L'umanità di Marlowe e di Chandler

Nell'ultima sequenza sottolineata dal motivo musicale conduttore scritto da David Shire, Robert Mitchum con quella sua eterna faccia devastata ed affascinante da perdente, ma mai vinto dalla vita, avvolto nel suo impermeabile bianco, con la solita sigaretta nella mano sinistra e una palla da baseball nella destra, lascia una sala da gioco, dove un giornale abbandonato su di un pista di bowling ci informa che Tokio è stata bombardata per la prima volta da aerei americani (è il 18 aprile 1942) e che due giocatori sconosciuti avevano interrotto la serie positiva di Joe Di Maggio fino ad allora campione imbattuto. Egli si avvia nel buio della sera verso il piccolo e misero hotel, nel quale abitava Tommy Ray, un ex trombettista ucciso solo perché non svelasse la vera identità di Velma, la donna del corpulento Moose Malloy, che lo ha pagato per ritrovarla. La sua voce fuori campo dice: *"Avevo duemila dollari in tasca in cerca di un destinatario e ora sapevo a chi darli"*.

"Marlowe, il poliziotto privato" (1975) di Dick Richards

Poi si avvia con la sua inconfondibile camminata verso la porta d'entrata dello squallido albergo, dove vive in stato d'indigenza la moglie di colore del morto e il loro figlioletto di sei anni appassionato come tutti i bambini di baseball. A loro devolverà gli unici soldi da lui guadagnati per aver svolto quella maledetta indagine che gli ha procurato solo guai.

In quel gesto generoso si racchiude tutta l'umanità di Philip Marlowe e del suo inventore Raymond Chandler, un signore dall'aspetto del compassato gentiluomo anglosassone di campagna e dall'animo gentile.

James Ellroy, il grande giallista, ricorderà così la figura dell'autore di *Farewell, My Lovely*: *"Raymond Chandler era un alcolista stravagante che aveva sposato una donna di diciotto anni più vecchia di lui e quando era in preda all'alcol puntava alle ragazze. Aveva uno stile eccelso, sempre imitato sia in meglio che in peggio. La dimensione umana di Philip Marlowe è facile da imitare: Hammett scriveva di un uomo al quale aveva paura di assomigliare. Chandler di un uomo quale egli stesso voleva essere"*.

Pierfranco Bianchetti

10 anni del Premio Zavattini: una chiamata al presente

Il riuso creativo delle immagini d'archivio diventa un "trapassare in altro" tra memoria e futuro

Milena Fiore

Dal 13 al 17 gennaio 2026, il Cinema Azzurro Scipioni ha ospitato le celebrazioni per il decennale del "Premio Cesare Zavattini. UnArchive", promosso dalla Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). Per cinque giorni si sono susseguite le proiezioni dei cortometraggi vincitori e delle menzioni speciali che hanno segnato dieci anni di "cinema insieme". Una tavola rotonda nella sala Zavattini dell'AAMOD ha concluso la rassegna.

Immagine è stata creata da Roberto Del Balzo

Il progetto del Premio si inserisce in una storia più lunga, che affonda le radici in una delle prime fondazioni audiovisive italiane: "Un filo rosso lungo quarant'anni". "Alla fine degli anni Settanta, con la progressiva dismissione dell'Unitelefilm, società di produzione cinematografica del PCI, un gruppo di intellettuali, cineasti, operatori culturali, militanti, intuisce che c'è un patrimonio di migliaia di film, finiti e non finiti, da salvaguardare" (Luca Ricciardi, "Disarchiviare l'Archivio. Un filo rosso lungo quarant'anni", in *Quarant'anni e oltre*, a cura di Letizia Cortini, Luca Ricciardi e Paola Scarnati Effegi Edizioni 2025).

"Il Premio Cesare Zavattini nasce nel 2016 [...] con l'intento di valorizzare il patrimonio degli archivi audiovisivi attraverso lo sguardo innovativo delle nuove generazioni" (Aurora Palandrani e Antonio Medici, "UnArchive/Premio Zavattini", ibidem).

Il Premio è un concorso pubblico pensato per giovani filmmaker tra i 18 e i 35 anni di qualsiasi nazionalità. "Ogni edizione prevede un bando pubblico [...] al quale possono partecipare con un progetto di cortometraggio, della durata massima di 15 minuti, che preveda l'utilizzazione, anche parziale, del materiale filmico della Fondazione AAMOD, degli archivi partner o di altri archivi. Tra i progetti pervenuti, una giuria composta da cinque importanti personalità del cinema italiano sceglie nove finalisti, i cui autori e autrici hanno la possibilità di partecipare a un percorso formativo e di sviluppo condotto da affermati professionisti. Al termine, è previsto un pitch con la giuria, in cui i partecipanti presentano il dossier di sviluppo e il teaser del loro progetto" (ibidem). I tre progetti selezionati ricevono un contributo produttivo di 2.000 euro ciascuno e servizi gratuiti di supporto per realizzare i film.

Il Premio incarna quella che Letizia Cortini definisce, citando i documenti fondativi dell'AAMOD, la "considerazione che tutti i prodotti audiovisivi hanno [...] sempre un valore di conoscenza che può concorrere, alla pari di qualsiasi altro documento, all'analisi scientifica dei processi storici, della vita degli uomini, della trasformazione dell'ambiente e della natura". In questa prospettiva, il Premio realizza concretamente "l'utilizzazione larga e continuativa dei prodotti audiovisivi da parte di tutti i cittadini, per favorire lo sviluppo di coscienza critica nei confronti dei sistemi di comunicazione" (Letizia Cortini, "Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale", ibidem).

In alcuni scritti personali, è Zavattini stesso a consegnarci riflessioni che sembrano parlare direttamente al nostro presente e al senso del Premio che porta il suo nome. Scriveva Zavattini: "il mio problema è cercare di capire un po' di più di quanto non sia riuscito fino a oggi, e, se ci riesco, comunicarlo subito al maggior numero possibile di persone coi mezzi per quel contenuto più adeguati. Tra i quali può esserci e non esserci anche il cinema, anche il silenzio" (Cesare Zavattini, Nota dell'autore a "La verità", a cura di Maurizio Grande, Bompiani 1983).

Cesare Zavattini, sceneggiatore, teorico del neorealismo e primo presidente dell'AAMOD, aveva una visione dell'archivio radicalmente innovativa. Insieme a Paola Scarnati, Ansano Giannarelli, Citto Maselli, Ettore Scola e altri fondatori, assegnò all'Archivio non un ruolo di mera raccolta di materiali, ma la funzione moderna e prefigurante di "luogo di riavvolgimento dei nastri della storia: affinché la memoria divenisse la base decisiva per leggere e decodificare la realtà, nonché per intravedere le tracce del futuro. Un archivio come occhio nella e sulla vita di ogni giorno, capace di socializzare le conoscenze d'élite e di cogliere i valori emblematici e universali della cultura popolare" (Vincenzo Vita, "Se quarant'anni vi sembran pochi", in *Quarant'anni e oltre* cit.).

Zavattini immaginava l'archivio come un luogo "più del presente che del passato", dove i materiali sono percorsi da una "viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche". Nel suo intervento del 28 gennaio 1980, riportato da Letizia Cortini, Zavattini affermava: "Questo Archivio intende sottolineare il suo carattere promozionale. In questo senso, si può dire, senza contraddizione, che si tratta di un archivio più del presente che del passato, che i materiali così valorosamente raccolti non stanno là in una indeterminata attesa nella scaffalatura, diventando cioè sempre più archivio secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche" (Letizia Cortini, "Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale", cit.).

In dieci anni, il Premio ha tradotto questa visione in realtà: "Ha prodotto oltre quaranta cortometraggi, tra progetti vincitori e menzioni speciali - dedicate alla memoria di Ansano Giannarelli, Ugo Adilardi e Chiara Rigione - e ha soprattutto contribuito a formare una preziosa rete di autori e autrici sensibili alle potenzialità creative e di senso connesse con il riuso delle immagini d'archivio, sostenendo opere capaci di interrogare il presente, dando nuova vita a preziosi e poco noti patrimoni di memoria collettiva" (Aurora Palandrani e Antonio Medici, "UnArchive/Premio Zavattini", cit.).

Un tratto distintivo dei giovani filmmaker che si avvicinano al riuso: sono "autori per la maggior parte nati con l'installarsi del flusso televisivo; in un certo senso, generati direttamente dalla 'possibilità di guardare dall'inizio alla fine qualcosa che ha alla base la reinterpretazione. [...] Il riuso è un po' come se fosse la nostra pratica di visione del mondo" (Gabriele Ragonesi, "Poetiche di stracci e fantasmi. Conversazioni con nuovi autori di cinema di riuso creativo", ibidem).

Il Premio Zavattini, in fondo, prende le immagini del passato – quei "già accaduti" che rischiano di impolverarsi sugli scaffali – e le richiama al presente attraverso lo sguardo di giovani filmmaker. Come "i moscerini che passano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da un faro all'altro" (Cesare Zavattini, "Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito", 1967), le immagini passano da una generazione all'altra, da un contesto all'altro, mantenendo viva la loro carica testimoniale ma acquistando significati nuovi, inaspettati.

"L'AAMOD ha contribuito a sviluppare per primo in Italia il tema e la pratica del riuso creativo delle fonti audiovisive, a cominciare dal montaggio antologico (film compilation), non disgiunti dalle problematiche relative all'autorialità e ai diritti". E ancora: "L'ansia e l'entusiasmo, non scevri da momenti di discussione accesi, sono sempre stati alla base soprattutto di una fame di storia, anzi di storie, di memorie da ricostruire, rammentare, partecipare, verrebbe quasi da scrivere 'rammendare', da scandagliare, scavare, da scoprire" (Letizia Cortini, "Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale", cit.).

L'archivio, dunque, non è un deposito di "cose vecchie", ma un giacimento di umanità a cui attingere per parlare delle questioni di fondo dell'esistenza. Lo dimostra la straordinaria varietà tematica delle opere realizzate e degli "oggetti" indagati in questi dieci anni: un catalogo in espansione che attraversa automazione e alienazione, migrazioni e lotte studentesche, anni Settanta e stereotipi di genere, trasformazioni urbane, memorie familiari, nuove condizioni lavorative; lo sguardo di Cecilia Mangini e gli archivi di Monica Maurer, l'immaginazione di Chris Marker e le riflessioni di Walter Benjamin; il tempo e la memoria; e ancora: il colonialismo, la guerra, il razzismo, le dittature in America Latina. Ogni edizione del Premio ha saputo trasformare l'archivio in un laboratorio di pensiero critico, dimostrando che "nulla è escluso dall'umano". E che ogni "filo d'erba", ogni frammento d'archivio merita di essere raccolto, osservato con pazienza e raccontato con amore, per continuare a interrogare il presente e immaginare il futuro. E' con questo occhio eccedente che si scrutano, "tra le specificità principali del patrimonio, proprio le fonti filmiche 'non finite', termine privilegiato da Ansano Giannarelli per indicare i documenti cinematografici realizzati a scopo di documentazione, di testimonianza, senza necessariamente essere finalizzati alla produzione di un film 'finito'. Un 'archivio necessario', da salvaguardare soprattutto per i suoi contenuti storici, sociali, politici, di 'altra/contro informazione'" (ibidem).

Zavattini si interrogava anche sulla distanza tra conoscenza e azione, tra sapere e fare, sui limiti del "trapassare in altro tra memoria e futuro": "Che cosa ci allontana dalla realtà, che sarebbe quanto il potere non vuole fare sapere alla gente e la gente non vuole sapere? Siamo in parecchi che 'lavoriamo' anni e anni senza accorgerci, perché impegnati a 'lavorare', che ci sfugge cosa sta avvenendo. La vita è così bella che sembra di pensare anche solo esistendo. Siamo mezzo vivi e mezzo morti e ignoriamo da quale metà provengono i nostri comportamenti e progetti" (Zavattini, "Note dell'autore", cit.).

E ancora: "Non è ora di affermare con calma che non siamo in grado di svelare l'orrore dei morti ammazzati per il motivo che si accrescono le soluzioni intermedie e ci sono i morti stessi intermedi, il dolore intermedio, e l'assenza di un assoluto? Forse basterebbe assumere per tale noi stessi dal primo all'ultimo. Ma ne temiamo le conseguenze, le responsabilità che ne deriverebbero" (ibidem).

In un tempo segnato da guerre, massacri, disuguaglianze crescenti e crisi climatiche, la domanda che attraversa i nostri archivi è: che cosa può la cultura? Che cosa possono le immagini?

La denuncia che già Zavattini faceva di una cultura che si illude di essere "a posto" mentre il mondo brucia era feroce: "Ho tentato l'anno scorso di riassumere in quattro parole la situazione: Troppe bombe troppi premi. Le bombe diventano più potenti e riassuntive e i premi più numerosi. Coi premi la cultura si considera moralmente professionalmente a posto, è l'ultima a sospettare che anche quando proclama che siamo uguali, è essa a impedirlo. Scopre un talento? Ne seppellisce un milione. Col suo ottimismo aprioristico sui valori singoli, pretende per legge che si speri. Perciò la cultura è un sopruso. Senza il pensiero ci siamo di quando in quando e essa al contrario si impone come ci fossimo sempre: è la dittatura" (Cesare Zavattini, "Note dell'autore" cit.).

Questa critica radicale è il fondamento su cui il Premio Zavattini costruisce la sua alternativa: una cultura che non si impone, ma che ascolta; che non seppellisce, ma che porta alla luce; che non legittima il potere, ma che ne smaschera le menzogne.

Letizia Cortini nel saggio citato richiama l'urgenza che animava i fondatori: "Gli obiettivi e le visioni urgenti degli intellettuali fondatori dell'ASAMO, con il coordinamento di Paola Scarnati, si riassumono, dunque, nella produzione e nell'uso politici del cinema e dell'audiovisivo, utopicamente al di fuori delle esigenze di mercato, ovvero al di fuori delle logiche dell'industria del 'grande' cinema" (Letizia Cortini, "Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale", cit.).

Il vero punto di svolta è stata la decisione di digitalizzare e mettere online il patrimonio: "Una specie di rivoluzione copernicana. Per l'Archivio, e per chi opera con gli archivi e attraverso gli archivi. Fino ad allora i documenti audiovisivi potevano essere consultati solamente recandosi in sede. Da quel momento l'utente che intende consultare il patrimonio può farlo con immediatezza, dal proprio computer" (Ricciardi, "Disarchiviare l'Archivio. Un filo rosso lungo quarant'anni", cit.).

Dall'esperienza del Premio, e dalla consapevolezza acquisita, l'Archivio ha sviluppato la "costellazione UnArchive": il Premio Zavattini (2016), la residenza artistica Suoni e Visioni (2019) e il festival UnArchive Found Footage Fest (2021). "Iniziative permanenti e progetti episodici delineano una vera e propria piattaforma di percorsi, distinti ma complementari e sinergici" (ibidem).

"Mi sento come in un crocevia senza vigile - scriveva Zavattini -, idee vanno e vengono, della guerra sappiamo molto e la facciamo, della pace sappiamo poco e non la facciamo, il positivo in questo stato di sottopensiero è più insidioso del negativo. Che c'entra l'arteriosclerosi? Ormai verso gli ottantuno, ce ne sono dei sintomi. Scrivo da oggi il ‹diario di un arteriosclerotico›. Chissà, con i suoi salti, i suoi vuoti, i suoi disordini, le sue sconnessioni, potrà suggerirmi quella pagina, quella scena che non ho saputo fare, non soltanto per la mia personale impotenza, ma anche per la vostra (eppure l'orrore è lì, sotto gli occhi, a meno che non sia là, qui o là ma l'arte, dicono, l'arte?)» (Cesare Zavattini, «Note dell'autore» cit.).

Questa domanda finale – "l'arte?" – è il lascito più prezioso di Zavattini al Premio che porta il suo nome. Un'interrogazione continua sul senso del fare cinema, sulla responsabilità dell'artista, sulla possibilità che le immagini possano davvero contribuire a cambiare il mondo. Il Premio Zavattini, in dieci anni, ha raccolto questa sfida, offrendo a centinaia di giovani filmmaker gli strumenti per cercare le loro risposte.

Dieci anni di sguardi nuovi, quasi seicento autori e autrici, oltre quaranta opere realizzate. Un patrimonio di creatività che dimostra come la memoria, se liberata dagli scaffali e affidata a mani giovani e "impazienti", possa diventare la più potente delle forze per immaginare, e forse costruire, il futuro.

Milena Fiore

**Per leggere/scaricare clicca qui:* Quarant'anni e oltre - Storie e prospettive di un archivio audiovisivo

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

Letizia Cortini e Aurora Palandrani durante la presentazione di "Quarant'anni e oltre - Storie e prospettive di un archivio audiovisivo" a cura di Letizia Cortini, Luca Ricciardi, Paola Scarnati - Effigi Edizioni 2025.

Con il disegno ragiono sul mondo, intervista a Riccardo Atzeni

Una conversazione con l'artista cagliaritano, in occasione dell'uscita del suo nuovo graphic novel per Bao publishing

Ali Raffaele Matar

Non sa stare fermo Riccardo Atzeni. Fumettista, illustratore, animatore, organizzatore di eventi e di festival, membro del collettivo "studio Itte", quando si tratta di disegnare non riesce mai a tirarsi indietro. Affida la sua arte a chiunque reputi meritevole del suo buon cuore, che si tratti di campagne umanitarie, rassegne culturali o semplicemente di una coppia di innamorati in cerca di un ritratto. Ovunque gli capiti di ritrovarsi, finisce per realizzare live painting o laboratori di disegno, contribuendo con commovente ostinazione a voler rendere meno grigio il mondo con i suoi meravigliosi acquerelli, che hanno il sapore delle prime caramelle che ci capitava di assaggiare da bambini. Il suo titolo più noto, *Saetta rossa* (pubblicato anche in USA da Ablaze con il titolo di *Red Lightning*), racconto di fantascienza concepito con lo sceneggiatore Marco B. Bucci come omaggio a David Bowie, è in realtà molto di più di una semplice opera celebrativa. Attraverso il personaggio di Samuel che, a causa dello shock causato dalla notizia della morte di Bowie, finirà per ritrovarsi a sua insaputa in un lontanissimo e bizzarro futuro, i due autori affrontano con invidiabile leggerezza temi complessi come l'identità di genere e la salute mentale, ricordando che l'amore, così come l'amicizia, possono aiutare a superare ogni barriera, che sia essa fisica, estetica o temporale. In occasione della prossima uscita del suo nuovo graphic novel per Bao publishing, abbiamo deciso di provare ad "andare nello spazio" assieme a lui.

Che ricordi hai dei tuoi esordi?

La storia del mio percorso come illustratore è, ahimè, molto banale, simile a quella di molte altre persone nel settore: prima di diventare un lavoro, il disegno era già una lingua che faceva parte delle mie giornate. Al liceo ho iniziato a fare illustrazioni e fumetti per un periodico locale autoprodotto e da lì, passando per molte declinazioni, ho cercato di fare del disegno il mio unico lavoro. Un percorso molto lento, come spesso succede agli autodidatti, che mi ha tenuto a rigida distanza dall'opulenza, ma non faccio valutazioni sulla soddisfazione, anche perché non so quale sarebbe stata l'alternativa, visto che non è successa. Anche il termine "esordio" mi suona strano: ho la sensazione di essere dentro un esordio eterno, anche se ho 44 anni e faccio questo lavoro da quando ne avevo 15.

Autoritratto (c) Riccardo Atzeni

Dal candore dei tuoi acquerelli emerge tutta la sensibilità che hai verso le ingiustizie e le problematiche del mondo. In un periodo così tremendamente complicato, è sempre meno scontato riuscire a prendere posizione o mettere a disposizione il proprio talento per cause che dovrebbero toccare chiunque. Soprattutto quando persino artisti di fama internazionale fingono indifferenza nei confronti di palesi e ripetuti crimini contro l'umanità. Come Wim Wenders che, di recente, alla Berlinale, ha avuto l'ardire di sostenere che il cinema dovrebbe tenersi fuori dalla politica, come fossero due dimensioni completamente distaccate. Come ti spieghi questa contraddizione?

Sono d'accordo sul fatto che le questioni siano molto complesse. Potrei arrivare a dire che per certi versi capisco l'affermazione di Wenders: uno stare fuori dalla politica per cercare di abbracciare le questioni in maniera più ampia, anche in una prospettiva temporale lunga. Certo, allo stato attuale non riesco a tenermi fuori dallo sguardo politico: per me il disegno è al 90% osservazione, e trovo molto difficile non osservare quello che sta succedendo, in Palestina, Ucraina, Libano, e ora in Iran. Non mi considero un attivista, perché ho molto rispetto per questo termine. Mi vedo come una persona che vive nel mondo, e che sfortunatamente fa un lavoro inutile: non sono un medico o un infermiere, non sono un giornalista con una lunga esperienza nei territori di guerra. Faccio disegni, magra consolazione, e provo a usarli per sostenere la comunicazione di eventi e attività politiche nella mia città, Cagliari, ed è una cosa che fanno tante altre illustratrici e illustratori locali (ma potrei aggiungere fotografi, dj, artiste e artisti performativi). Questa attività ha due conseguenze: il disegno, che richiede tempo, mi permette di ragionare sulle questioni senza giungere a conclusioni affrettate; l'altro aspetto riguarda l'esito di queste comunicazioni, ovvero la partecipazione attiva in piazza, momento politico che reputo fondamentale, insieme al voto. La piazza deve essere un luogo vitale, abitato dalle persone e sede ideale per il dibattito politico, da contrapporre alla pigrizia che suggerisce di limitare tutto alle piattaforme social.

Quest'anno ricorre il decennale della scomparsa del leggendario Bowie. Con Marco Bucci avete pubblicato in onore del Duca bianco Saetta rossa, particolarissimo omaggio distopico ambientato in un futuro in cui, pur di non avere più conflitti, la maggioranza delle persone (ad esclusione della comunità degli "spenti") accetteranno in maniera piuttosto spensierata di subire un controllo su ogni aspetto della propria vita. Alla luce di quanto accade oggi, dall'intrusione massiva dell'AI alla normalizzazione della propaganda, quanto pensi sia distante il futuro che avete immaginato con la nostra realtà?

Credo che *Saetta Rossa* sia molto attuale, anche grazie alla visione che ha avuto Marco nello scrivere la storia. La cosa più bella del progetto è che, durante la stesura, io e Marco avevamo idee diverse sulla società del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

futuro, ci sentivamo al telefono per parlarne: io non ero convinto di alcuni elementi, Marco non trovava sensate alcune mie proposte, ed è una delle cose che ho amato di più, questo dibattito molto aperto (tra i due autori) sulla società del futuro. Personalmente, mi sono sempre sentito vicino agli "Spenti" e ho sempre trovato soffocante la frenesia eccitata della società integrata, ma da illustratore ho imparato a disegnare con amore entrambe le esperienze. Cosa ci riservi il nostro futuro sul versante delle tecnologie, davvero non lo so. Quello che mi preoccupa non è tanto la tecnologia in sé, quanto il fatto che una tecnologia così impattante si trovi, senza alcuna normativa a regolarla, nelle mani di una manciata di multimiliardari completamente distaccati dalla società. Alla fine, è un problema squisitamente di classe e di capitale.

Parlando di Bowie, negli anni Ottanta è stato incredibilmente popolare anche in Giappone, in particolare in seguito all'uscita di Merry Christmas Mr Lawrence in cui recitò con Ryuichi Sakamoto. Che rapporto hai tu con il Giappone? Ritieni di aver subito qualche influenza dallo sconfinato immaginario nipponico?

Sono nato negli anni 80, nel pieno dell'ondata di animazione giapponese in Italia, iniziata poco prima. Ricordo ancora il giorno in cui mi ero ritrovato per le mani il mio primo manga, un volume di *Dragon Ball* nella prima edizione Star Comics. Devo ammettere che ho cercato di mantenere uno sguardo abbastanza ampio su fumetto e animazione, leggendo e guardando opere da tutto il mondo, però la narrazione dinamica di quel volume di Toriyama mi aveva indubbiamente fritto il cervello, e le storie raccontate negli anime, quell'inventiva, la capacità di essere così incredibilmente drammatici e così incredibilmente comici, quei colori e quelle forme, quella narrazione così diversa dall'impianto occidentale, diciamo aristotelico, che smontava il concetto dei tre atti (basti pensare alla narrazione-fiume di Miyazaki, diversa da qualsiasi animazione prodotta in Europa, per non parlare degli USA, ancora più rigidi nell'accettare le regole della Poetica di Aristotele). Insomma: quello sguardo sull'estetica e sulle storie non so se abbia avuto un impatto su di me, ma sicuramente mi è piaciuto molto.

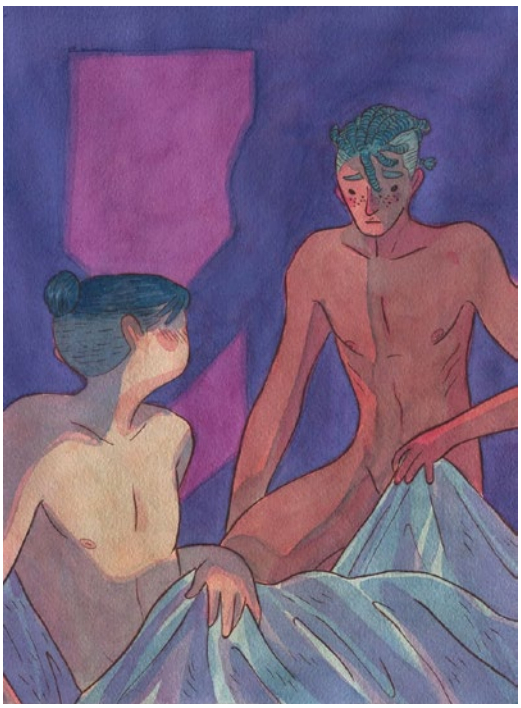
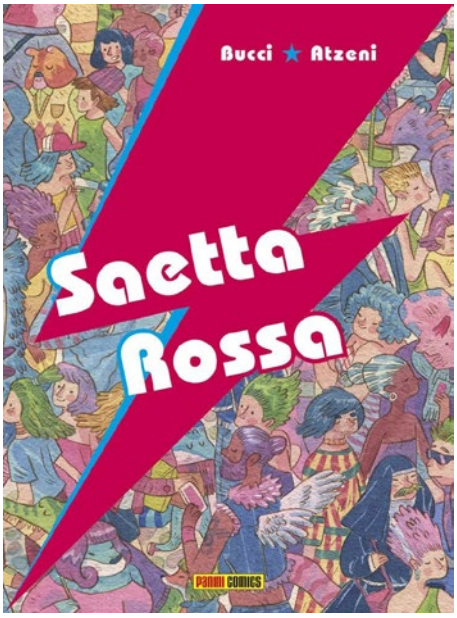


Tavola tratta da "Saetta Rossa" (Panini)



Presto uscirà il tuo primo libro per Bao publishing, uno degli editori più importanti di graphic novel in Italia. Puoi darci qualche anticipazione?

Oltre a essere il mio primo lavoro con Bao, è anche la mia prima prova come autore unico, sempre per rimanere nell'ambito degli esordi perpetui. È una storia intima, che parla di relazioni familiari difficili; una parte della storia è, nel mio intento, molto semplice, diciamo con i piedi per terra: per questo l'ho trasfigurata con un filtro di genere, la fantascienza. Questa trasfigurazione fantascientifica torna dopo *Saetta Rossa*, lo trovo un modo interessante per raccontare le persone, i rapporti e la società: il genere manipola, cambia la prospettiva, ma alla fine mi sembra sempre che renda tutto ancora più reale. Il volume esce fra poco. Sono agitato? Sì.

La scomparsa prematura di Jacopo Camagni ha scioccato il mondo del fumetto italiano. Te la senti di concludere quest'intervista dedicando un pensiero in sua memoria?

Ho conosciuto Jacopo grazie a Marco B Bucci, proprio quando stavamo presentando *Saetta rossa* a Panini, durante il Lucca Comics del 2017. Jacopo è il fumettista che sognavo di essere da bambino, bravo in tutto quello che ha fatto, ha disegnato i miei personaggi preferiti. In *Saetta Rossa* Jacopo compare in una vignetta mentre guarda uno spettacolo nella società del futuro. Lì è felice, indossa un bel vestito sciccoso e questa è una buona notizia: ci rivedremo fra duecentomila anni.

Ali Raffaele Matar

Illustrazioni di Riccardo Atzeni contro il genocidio

Cinema d'animazione e pedagogia: due esperienze ibero-americane

Eric Rittatore

Il Festival *Monstra* di Lisbona celebra il concittadino Vasco Granja (1925-2009), figura fondante per la promozione dell'arte sequenziale in Portogallo. Cinefilo autodidatta, si formò all'"università" di *Casa Travassos*, tabaccheria/ricevitoria *alfacinha* del quartiere Rossio, dove si incontravano artisti e intellettuali e in cui maturerà il suo attivismo politico, che lo porterà a collaborare clandestinamente con il Partito Comunista conoscendo più volte il carcere. Pilastro del cineclub *Imagem*, coglierà nello sperimentalismo di Norman McLaren le potenzialità del cinema d'Animazione, alla cui analisi e divulgazione si dedicherà con competente passione, sviluppando fertili sinergie con le principali realtà internazionali. Gli anni Sessanta lo vedono appassionarsi al Fumetto: sarà lui a introdurre e adattare al portoghese l'espressione francofona *Bande dessinée* in luogo del tradizionale *històrias em quadrinhos*. Per valorizzare la *Banda Desenhada*, tra l'altro, collaborerà assiduamente con la rivista *Phénix* di Claude Moliterni e con il settimanale *Tintin*, dirigendo l'edizione lusitana di *Spirou*. Il 25 aprile 1974 la *Rivoluzione dei garofani* pone fine alla quarantennale dittatura instaurata da António de Oliveira Salazar e perpetrata brevemente da Marcello Caetano: un'interminabile ovazione accoglie Granja quale ambasciatore del popolo portoghese finalmente libero. Ricomincerà a collaborare con la Radiotelevisione lusitana per realizzare rassegne di film d'animazione: in oltre 14 anni darà vita a programmi 'storici' quali *Cinema de Animação* (1974-1976), *Os Mestres da Animação* (1977-1984) e *Imagens e Imagens* (1985-1988). All'epoca, la tv è ancora in b/n, esistono solo due canali e la programmazione per i più giovani irrilevante; la netta distinzione tra ruoli di genere si riflette pienamente nell'intrattenimento popolare. Ma, come in Italia con *Carosello*, sulla rete pubblica irrompe uno spazio pomeridiano dedicato a tutti i bambini, in cui un omino occhialuto e calvo, seduto su una sedia, li condurrà alla scoperta di tesori creati da artisti e artiste dai nomi quasi impronunciabili, che parlano da Paesi forse per loro "remoti": USA, Canada, Ex Unione Sovietica, Giappone... l'Italia. Pur fedele al proprio ideale socialista, Granja propone tutti i capolavori dell'Animazione mondiale, financo il satirico *La mano* (1965) del ceco Jiri Trnka, bandito in patria. Non erano opere di stampo "generalista", bensì talora concettuali, criptiche, disturbanti: rappresentavano però al meglio il poliedrico fascino dell'idioma Animazione, realizzati con ogni tecnica e materiale possibile. I bambini li divoravano boccone a boccone, senza pretesa di comprensione ma gustandoli, come essi sanno fare, quale esperienza da assimilare e rielaborare nel tempo, acquisendo adeguati strumenti di interpretazione. Granja sapeva però che ogni sforzo va premiato, e dopo aver messo alla prova il proprio pubblico, lo ricompensava con i 'cartoni' veri e propri, il meglio sul mercato: *Professor Baltazar*, *La Pantera Rosa* (tanta fu la popolarità del personaggio da far ribattezzare Granja suo "patrigno"!), *Popeye*, i *Looney Tunes* e le *Silly Simphonies*. E, come in Carosello, tutti sapevano che quando Granja diceva *Koniec!* (fine, in ceco), era tempo di "andarsene a letto". Amico di Giannalberto Bendazzi, come lui lasciò la propria ricca biblioteca e i materiali raccolti in una vita alla comunità: costituiranno la base del *Museo del fumetto di Amadora* (Lisbona), oggi la realtà nazionale più importante su Fumetto e Animazione. Restiamo in area iberofona, dall'altra parte dell'Atlantico. Víctor Aytor Iturralde Rúa (Buenos Aires, 1927-2004) detto VAIR, fu regista, animatore, documentarista, pedagogo, scrittore, critico, storico, anarchico e bohémien. Molti professionisti argentini sostengono tuttora di dovergli la consapevolezza della propria vocazione, come il critico Fernando Martín Peña: *"Da autentico libero pensatore, Iturralde prediligeva quei film in cui la pura creazione artistica si dimostrava possibile quanto nella pittura o nella letteratura, cioè libera da vincoli industriali e commerciali ... insegnava che il cinema, inteso in questo modo, era accessibile a chiunque e promuoveva la stimolazione dell'immaginazione, della curiosità, dei valori umanistici e della comunicazione. Arte e conoscenza come vie dirette verso la vera libertà individuale"*. Nato e cresciuto nel *barrio* Flores, così si presenta nel romanzo *El bramido horripilante* (1987): *"Da giovane, ho iniziato a studiare Chimica alla Facoltà... mi piaceva lavorare con i materiali, farli cambiare colore, stato... Avevo un professore affascinante, un misto di saggio e mago... Un giorno scoprii il cinema: di nuovo magia, ma questa volta mi avvolgeva, rendendomi parte di essa... Finché non ho imparato a fare cartoni animati. Ora ero io il mago. Ho notato che i film che i bambini guardano nel mio paese potrebbero essere molto migliori. Ma esiste un cinema migliore? Sì. Esiste. L'ho visto. È un cinema bellissimo, abbondante, originale. Ecco perché mi sono impegnato a procurarmi questi film, per poi distribuirli, per mostrarli ai bambini"*.

Manifesto dell'esposizione dedicata a Vasco Granja dal festival Monstra 2026.

Vasco Granja celebra la Rivoluzione dei Garofani

Le opere audiovisive e letterarie di VAIR sono oggi pressoché introvabili, come quelle dell'intellettuale ambientalista italiano Antonio Cederna, e quelle di molti altri che mal si adattavano alle prospettive "di progresso" istituzionali. La sua figura può essere contrapposta, emblematicamente, a quella dell'imprenditore televisivo Goar Mestre: negli anni '60 si assistette allo scontro tra il proliferare della televisione commerciale e l'emergere di una nuova prospettiva pedagogica ratificata dall'ONU con la *Dichiarazione dei Diritti del Fanciullo*. Iturralde *"lavorava per lo sviluppo, l'incoraggiamento e l'autonomia dei bambini; Mestre, fondatore di Canale 13 e della sua casa di produzione Proartel, trasmetteva i valori della società borghese a un'infanzia intesa come nicchia di mercato. Da parte loro, cinema e televisione erano il mezzo e il campo di battaglia di questi due tipi di progetti"* (Elina Adduci Spina). Come Granja, anche Rua fu un autodidatta onnivoro che si distinse presto nell'ambito dei cineclub indipendenti, dove conobbe diverse personalità di spicco del panorama artistico e culturale porteño. Aderì al *Museo del Cinema* di Peña Rodríguez, fu co-fondatore della *Cineteca Argentina* e del *Cineclub Núcleo* e collaborò alla rivista *Tiempo de Cine*. Partecipò alle Missioni Pedagogiche organizzate dalla *Direzione Nazionale della Cultura*, e, con il ritorno della democrazia in Argentina, lavorò assiduamente alla formazione continua degli educatori del Sistema Scolastico Pubblico territoriale. Fu anche un fervente promotore del Neorealismo italiano in Sudamerica, del cinema d'animazione ceco e dei film di Georges Méliès, oltre a curare il lancio di *Mary Poppins* in Argentina.

segue a pag. successiva

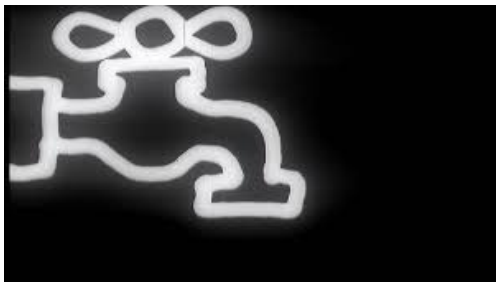
"Gli eroi della tv" di Vasco Granja.

segue da pag. precedente

Nel '79, all'apice del sanguinario regime Videla, promosse il *Cineclub di Jaén* presso la biblioteca anarchica *José Ingenieros*, che diverrà uno dei più longevi di Buenos Aires. Negli anni Settanta inizia l'avventura televisiva col sodale Mario Grasso: per Canale 7 affianca la conduttrice Gigliola Zecchin in *La luna de Canela*, il primo programma nazionale concepito per l'infanzia dove VAIR introduce *El cineclub de la luna*, cui seguiranno *Cine Club Infantil*, *Taller*, *Filmoteca*, *La ventana* e molti altri. Iturralde fu anche autore di alcuni interessanti cortometraggi animati: *Ideìtas* (1952), *Hic...!* (1953), *Puna* (1954), *Piripipí* (1956), *Baladita* (1956), e *Petrolita* (1958). Quest'ultimo, sintetica storia dell'oro nero girato in CinemaScope, è esemplificativo della sua cinematografia: lo spunto contenutistico iniziale lascia rapidamente il posto a una soggettività capricciosa, "infantile" nell'accezione più fantasiosa, in cui l'Animazione fugge dalla gabbia della logica e delle convenzioni, financo intellettualistiche. Rua aveva iniziato a sperimentare basandosi sulle proprie conoscenze di chimica, graffiando la celluloide, applicando solventi e coloranti e utilizzando diverse tecniche di ripresa diretta. Alcune molto simili a quelle di Norman McLaren, nume del *National Film Board of Canada*, che curiosamente incontrò solo successivamente ai primi esperimenti, nel '54, durante la prima edizione del *Festival Internazionale del Cinema di Mar del Plata*. Grazie a una borsa di studio dal *National Arts Fund* e dall'Ambasciata canadese si recò a studiare tecniche speciali al NFB, dove ebbe modo di apprendere il funzionamento del leggendario "schermo di spilli" sviluppato da Alexandre Alexieff e Claire Parker, di cui installò un prototipo presso la *Facoltà di Architettura dell'Università di Buenos Aires* a scopo didattico. Scrisse diversi saggi sul cinema, tra cui *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine* (1981), pubblicato dall'Ambasciata canadese a Buenos Aires. Soprattutto, compilò due opere fondamentali che, insieme, costituiscono la sintesi di oltre un ventennio di lavoro e dedizione. Nel 1964, in "*Que vèn, què leen nuestros hijos*", avverte: *"Non sono un educatore, ma una persona curiosa che ama i bambini e cerca di rispettarli"*. Da un lato, esprime fascino per quegli spazi dove la scuola consente ai bambini di esercitare creatività e immaginazione, dall'altro depreca *"la burocrazia cieca che considera il bambino come un futuro contribuente"*. Televisione, cinema e fumetto creano un peculiare legame diretto con il bambino, senza la mediazione degli adulti, in una relazione caratterizzata da consumi, pubblicità commerciale e intrattenimento. Se la tv, che Iturralde definisce "*Golem domestico*", si appresta a invadere lo spazio familiare, il cinema continua a rappresentare uno spazio speciale in cui il bambino, nel buio della sala, può ritrovarsi infine solo davanti allo schermo. Confronta Disney, Dante Quinterno, il Quirino Cristiani di *El Mono Relojero* e *L'Eternauta* Oesterheld (futuro *desaparecido*), mettendo in guardia sulla discrepanza tra i neonati sondaggi di audience e le interviste che raccoglieva tra i suoi bambini, sempre più depauperati di spazi ludici e sociali propri. Ancor più allarmante e profetico risuona il suo allarme in *Cine para los nino* (1984): "*Da molti anni mi preoccupo del rapporto tra bambini e cinema... noto che in Argentina non hanno la possibilità di guardare film specifici. Nemmeno la televisione colma questa lacuna. Nonostante ciò, ci sono numerose dichiarazioni e conferenze su televisione e bambini, funzionari che aggrottano la fronte e proclamano convinzioni vuote con toni pomposi, facendo riferimenti al futuro, alla cultura, ai nostri valori... I cinema commerciali "usano" i bambini, sfruttando la loro naturale innocenza per trasformarli in consumatori ... nel mio Paese i bambini non hanno accesso a un cinema adatto a loro ... l'attacco alla sensibilità e all'intelligenza dei bambini, dei miei figli, è implacabile... ci sono nazioni in cui il fenomeno del cinema e dei bambini è stato affrontato con maturità e franchezza. Perché non qui?*" – Già, perché? Nel grande calderone globalizzato contemporaneo, "qui" è forse ormai diventato sinonimo di "ovunque". L'intero libro si concentra sul cinema, descritto dettagliatamente quale fatto tecnico, fenomeno culturale, attività commerciale o strumento di lavoro per e dai più piccoli, sottolineando come la televisione, opportunamente impiegata, con professionisti e persone che le conferissero coerenza, potrebbe – avrebbe potuto? - essere il mezzo più affascinante, utile, migliorabile, efficiente e penetrante tra tutti i veicoli di comunicazione sociale. VAIR si focalizza sull'esperienza del cineforum per minori: spazi situati, radicati, riproducibili su larga scala, all'interno dei quali svolgere un compito di promozione e formazione culturale con un alto grado di autonomia e qualche possibilità di orientamento valoriale e politico. Fa riferimento a specifiche esperienze di "cinema scolastico" tra le due guerre, come quella di Sonika Bo, fondatrice del *Club Cendrillon* a Parigi nel '33, promotrice di una rete di rassegne per bambini in diverse città europee e di una cineteca specializzata in cinema per ragazzi. E ad Arthur Rank, nel Regno Unito, che organizzava proiezioni regolari per bambini prima e dopo la Guerra, strutturando rinnovate istanze cinematografico-produttive e mirate logiche di distribuzione. Iturralde aggiunge alcune esperienze locali, partendo dalla *Scuola Viva* delle insegnanti rosarine Olga e Leticia Cossettini, passando per i festival internazionali di cinema per ragazzi organizzati da Cándido Moneo Sanz, fino a ricollegarsi alla propria. Che inizia a metà degli anni '50 con l'area giochi infantile *La Calesita*, cui seguirà nel '67 il primo cineforum *El Duendecito* nel quartiere di Almagro, e diversi altri spazi analoghi nelle città dell'entroterra (Río Cuarto, Santa Fe, Mercedes). Insieme a un gruppo di collaboratori, edifica un'autentica "federazione" argentina di cineclub tra Rosario, Avellaneda, Ramos Mejía, La Plata e altri dipartimenti della Provincia di Buenos Aires. Il cineclub è concepito come *"l'opposto di una discussione cinematografica, poiché la stimolazione avviene prima della proiezione"*, e il lavoro per la tv che svolge con Grasso è la declinazione catodica di tale pratica situata, che in questo modo può raggiungere migliaia di bambini grazie al lavoro strutturato di un gruppo stabile di partecipanti, di età compresa tra sei e dodici anni. Nelle varie puntate viene mostrato come inscenare una rissa con tavoli e bottiglie in un saloon del Far West, o come far scalare una torre a King Kong, e talora vengono trasmessi i lavori realizzati dai pargoli che partecipano al programma, tra i quali anche due figli dello stesso Iturralde. Il quale, però, preferisce sale o locali "*che si adattino alla realtà spaziale dei bambini*", spazi che rimangono sempre parzialmente illuminati per consentire al bambino di "vedere" sé stesso e gli altri, e riconoscere il proprio posto. Gli spettatori arrivavano muniti di cuscini, che diventavano sedili durante la proiezione, o in alternativa occupano tappetini. Erano loro stessi ad accogliere il pubblico, partecipando all'esperienza cinematografica in veste di maschere o aiutando durante la proiezione e, dopo le proiezioni, partecipavano a laboratori e attività legate alle pellicole mostrate. In tutte le sue iniziative Rua cercava di coinvolgere i migliori specialisti, per analizzare al meglio le reazioni dei bambini e strutturale in un archivio dati. Ma soprattutto, per lui si trattava di costruire "*un luogo in cui un bambino è affascinato da un film e dove la compagnia dei suoi coetanei lo protegge dall'ansia, dall'incertezza e dalla solitudine*". Vair morì a Buenos Aires il 25 gennaio 2004, in una casa di cura dove si era da poco ritirato. Chiudendo con una suggestione, il suo addio, solitario e disilluso, rievoca quello del cineasta astigiano Federico Valle, cui nel 1960 proprio Iturralde dedicò un toccante commiato funebre: - *Guardò la ronda per l'ultima volta. Forse sorrise. Forse sospirò profondamente. Lentamente, dialogando in silenzio con un milione di immagini, s'incamminò verso il recinto della sua pace. Ed entrò.*

Eric Rittatore

Illustrazione del romanzo El bramito horripilante di Iturralde Rua



"Petrolita" (1958) di Victor Iturralde Rua

Louis de Funés ovvero il cinema come arte dell'eccesso e dello sberleffo alle convenzioni

"Sono ignobile, ed è questo che fa ridere". Bergamo Film Meeting 2026 ha dedicato un omaggio a uno dei volti più popolari della commedia francese. Ha incarnato una comicità fisica, spontanea e senza filtri, diventando un fenomeno culturale europeo

Giovanni Verga

È stato uno dei comici più popolari del cinema europeo dagli anni Sessanta ai primi Ottanta, campione incontrastato del botteghino d'Oltralpe nonché uno degli attori francesi più conosciuti e amati. Proprio per recuperarne il valore di autore e attore di prim'ordine, l'edizione 2026 di Bergamo Film Meeting ha dedicato un tributo al grande comico Louis de Funès (1914-1983) con la proiezione di alcuni film tra i suoi più rappresentativi. Spesso guardato con sufficienza dalla critica per il suo umorismo slapstick e oltremisura, mimicamente eccessivo nonché "politicamente" scorretto, attraversò una lunghissima gavetta prima di arrivare al successo: oltre cento piccoli ruoli nel cinema del dopoguerra, apparizioni brevi, spesso marginali, in cui però già si vedeva la sua straordinaria fisicità e la sua energia esplosiva.

"Fantomas minaccia il mondo" (1965) di André Hunebelle

"L'ala o la coscia?" (1976) di Claude Zidi

Di umili origini, si formò inizialmente nel teatro e nella musica. Appassionato di jazz, lavorò a lungo come pianista nei bar parigini durante gli anni della guerra per sbarcare il lunario, un'esperienza che segnerà non poco il suo futuro stile comico, costruito sul ritmo, l'accelerazione, la variazione continua. Fu notato a un certo punto da Sacha Guitry, che ne intuì la forza comica e più volte lo volle nei suoi film, finché nel 1957 arrivò il primo ruolo davvero centrale con *Ni vu, ni connu* (*La legge del più furbo*) di Yves Robert, dove interpretava un bracconiere scaltro e burlone, che costruì con un carattere fatto di furbizia, sguardi taglienti, battute maliziose e una gestualità sfrenata, che diventeranno subito il suo marchio di fabbrica.

Gli anni Sessanta segnarono la sua definitiva affermazione. Si impose come autore-compositore dei propri personaggi, diventando protagonista assoluto e volto simbolo della commedia francese: dalle avventure familiari dell'impacciato gendarme di Saint-Tropez a quelle più rocambolesche e parodistiche del commissario Juve nella trilogia di *Fantômas*; dai grandi affreschi corali diretti da Gérard Oury (*Colpo grosso ma non troppo*, 1965; *Tre uomini in fuga*, 1966) alle commedie costruite su meccanismi comici perfetti come *Le grand restaurant* (*Chi ha rubato il presidente?*, 1966) di Jacques Besnard e *Oscar* (*Oscar – Io, due figlie, tre valigie*, 1967) di Édouard Molinaro.

La sua maschera diventò inconfondibile in una moltitudine di caratteri di capi-famiglia collerici, signorotti presuntuosi, imbroglioni avidi spesso investiti di un piccolo potere che esercitano in modo goffo. E poi ancora antieroi maldestri, meschini, pusillanimi e pasticcioni, capaci di scatenare ilarità e disprezzo, ma anche simpatia e tenerezza. Perché alla fine sono più imbranati che cattivi, più inetti che diabolici. Ma soprattutto, non sfuggivano ai suoi strali i rappresentanti dell'ordine costituito, delle istituzioni e dello stesso clero cattolico, che ben difficilmente venivano messi in discussione nella patriottica e perbenista Francia. La comicità di questi ritratti di de Funès si fondava sulla fisicità prima ancora che sulla parola: smorfie fulminee, andature scattanti, mani e volto sempre in movimento, esplosioni di collera e repentini cambi di umore. Il corpo, messo costantemente in evidenza da improbabili travestimenti, diventava il vero motore dell'azione, con l'accompagnamento di battute taglienti e spesso senza senso. Non a caso, de Funès è stato spesso accostato ai grandi del cinema muto, da Chaplin a Laurel e Hardy, per quelle scene accelerate che alzano l'adrenalina e trascinano lo spettatore dentro all'azione, ulteriormente amplificata da sequenze frenetiche di inseguimenti e inaspettati colpi di scena.

Gli anni Settanta segnarono l'apice della sua carriera, soprattutto grazie al sodalizio con Gérard Oury. Film come *La Folie des grandeurs* (*Mania di grandezza*, 1971) dove recitava in coppia con Yves Montand, e *Les aventures de Rabbi Jacob* (*Le folli avventure di Rabbi Jacob*, 1973), tra le commedie francesi più apprezzate di tutti i tempi, combinavano la comicità popolare con la satira sociale, trasformando de Funès in una figura emblematica. Nel primo film è un avido ministro delle finanze nella Spagna del XVII secolo, brutalmente cacciato da corte e in cerca di vendetta, mentre nel secondo è un ricco industriale parigino, nazionalista e razzista, involontariamente coinvolto nel rapimento di un rivoluzionario arabo. I suoi personaggi diventano ancor più lo specchio deformante dei vizi collettivi e inducono a ridere sul potere, sull'ipocrisia borghese e sulla società gerarchica. È impossibile non avere visto almeno un film della serie dei gendarmi di Saint-Tropez, dove lui è un sergente pasticcione a capo di una brigata di poliziotti occupati a dare la caccia e ad arrestare nudisti. L'equivoco, lo scambio di persona, il travestimento grottesco accentuato dai tic e dalla gestualità frenetica ma soprattutto i cambiamenti improvvisi di situazione si inseriscono nella illustre tradizione del vaudeville francese, di cui è tributario anch'egli pur se in modo personalissimo in versione cinematografica. Anche se non molto si sa sulle sue modalità di lavoro sul set, è quasi certo che il suo cinema di serie B, firmato per lo più da registi -artigiani, sia il risultato di improvvisazioni e personali invenzioni comiche, com'era per un Jerry Lewis o un Peter Sellers o per il nostro Franco Franchi.

Nel 1975 fu vittima di un infarto. Fu costretto ad abbandonare gli impegni teatrali e a sospendere l'attività cinematografica, perché nessun assicuratore voleva più assumersi il rischio di ingaggiarlo su un set. Finché Claude Zidi, il regista di *L'aile ou la cuisse* (*L'ala o la coscia?* (1976), riuscì a ottenere un'assicurazione per due settimane di riprese. Fu il suo ultimo grande successo, in coppia con Coluche: una commedia esilarante sulla cultura gastronomica francese, sul consumismo, la modernità, la società industriale e il potere in ascesa dei media. Quell'anno fu il film più visto in Francia dopo *Lo squalo*, con quasi sei milioni di biglietti staccati. Il riconoscimento critico maturò con il tempo. François Truffaut fu tra i primi a cogliere il suo talento comico puro, fondato sul gesto, sul ritmo e sull'energia del corpo. E dopo aver dominato per due decenni il botteghino, nel 1980 arrivò anche il riconoscimento ufficiale: Jerry Lewis gli consegnò personalmente il César alla carriera, sancendo il valore universale di un attore che ha fatto della comicità una forma d'arte totale.

Giovanni Verga

I disperati di Sandór, l'austera rilettura della Storia magiara di Miklós Jancsó

Roberto Baldassarre

La cinematografia ungherese ha un andamento carsico, che appare e scompare. Una produzione incessante ma non sempre visibile al di fuori dei propri confini, e quelle poche opere che raggiungono notorietà sono sempre di uno sparuto gruppo di rinomati autori, non prolifici. La morte di Béla Tarr (1955-2026) ha certamente segnato la fine di un modo di fare cinema unico, ma il Paese magiaro ha una nuova, seppur esigua, generazione di apprezzati registi. Attualmente la qualità della scuola ungherese è mantenuta da Kornél Mundruczó, ma già passato a produzioni inglesi; László Nemes, che con *Il figlio di Saul* (2016) ha fatto incetta di premi internazionali, tra cui l'Oscar; Ildikó Enyedi, altra apprezzata regista; e Ferenc Török il cui *1945* (2017) è stata un'apprezzata opera che rimembrava, nel ritmo narrativo e stilistico, Béla Tarr e Miklós Jancsó (1921-2014). È proprio quest'ultimo che si potrebbe definire il principale autore di punta della prima "nouvelle vague" ungherese, sorta negli anni Sessanta e sin da subito accolta con grande interesse. Prolifico regista di oltre ottanta opere, Jancsó è stato però discontinuo nella qualità, benché sempre coerente con il suo stile registico, che poi avrà seguito con i già menzionati Tarr e Török. Si è smarrito verso gli anni Settanta, eccedendo in allegorie politiche visivamente ammalianti ma narrativamente pedisseque e, sovente, tendenti al ridicolo involontario. Se *Vizi privati e pubbliche virtù* (1976) resta il suo film più noto, principalmente per i problemi censori subiti, le pregiate peculiarità del suo cinema vanno ricercate nelle pellicole degli anni Sessanta. Il suo è un cinema austero, strutturato in piani sequenza e aspramente critico e riflessivo verso la Storia dell'Ungheria. Presentato alla 19ª edizione del Festival di Cannes, *I disperati di Sandór* (*Szegénylegények*, 1966) rivelò grandemente la sua precipua concezione autoriale. Primo tassello di una trilogia, comprendente *L'armata a cavallo* (1967) e *Silenzio e grida* (1968), con cui affronta negativamente il passato del proprio Paese per rispecchiare il presente. Sebbene gli anni Sessanta furono anni abbastanza distesi rispetto al decennio precedente, in Ungheria permaneva un senso di oppressione governativa, filiale della politica di controllo comunista russa. Ambientato nel 1869, ovvero venti anni dopo la repressione degli asburgici avvenuta nel 1848 per riconquistare il territorio magiaro, la pellicola narra della detenzione di molti ex oppositori in un fortino sperduto nella vasta steppa ungherese. Il racconto non è però di carattere didattico, le spiegazioni storiche, necessarie coordinate per comprendere l'assunto, sono assolte nell'incipit con l'ausilio di disegni di tipo saggistico, raffiguranti oggetti di uso comune e/o architetture urbanistiche. Per il resto della pellicola Jancsó, escluso il vestiario dei personaggi e qualche annotazione sulle torture dei prigionieri, adotta una messinscena severa e con uno svolgimento narrativo tendente al metafisico, nel quale perdura un senso di inquietudine nei personaggi ma anche nello spettatore. Tensione accentuata dall'ambientazione composta da soltanto due luoghi: il ristretto e oppressivo campo di prigionia con mura alte e stambugi come celle, e l'estesa puszta, ariosa ma al contempo angosciosa perché amplifica quel senso di isolamento. Non essendo prettamente un ritratto storico e nemmeno un kolossal quantunque con diverse scene di massa, *I disperati di Sandór*, proprio per quelle caratteristiche tensive, si potrebbe definire un thriller psicologico. Miklós Jancsó, attraverso lunghi piani sequenza, escludendo l'ausilio di svolte narrative/drammatiche (non c'è un crescendo nello svolgersi della trama) e un vero protagonista (che resta fuori campo, menzionato – e adorato – dai dissidenti), studia le azioni e le reazioni dei personaggi che sono costantemente a confronto. Figure umane che pensano soltanto alla propria salvezza. La delazione e la menzogna sono rappresentate già all'inizio, quando un rappresentante della legge promette a un giovane ribelle la liberazione e il ritorno dalla sua famiglia. Garanzia governativa che sarà spezzata rapidamente, perché il gendarme gli sparerà alle spalle dopo che il giovane si era avviato tranquillo nella steppa. Delazioni e falsità che poi seguiranno tra gli altri detenuti. Ma se le spiate dell'anziano János Gajdar sono per salvare soltanto se stesso, dopo aver cercato di mentire su un doppio assassinio commesso, le menzogne di padre e figlio, in un gioco di rimpallo tra loro, sono per proteggere l'un l'altro e finanche gli altri compagni. Un sordido gioco al massacro nel quale questi ribelli disperati, o come esemplifica il titolo originale "poveri ragazzi", sono utilizzati dai militari austriaci per scoprire chi è Sandór. Ma nella descrizione di questi personaggi, tratteggiati psicologicamente con pochi approfondimenti per evidenziare la sostanziale somiglianza tra loro, Miklós Jancsó evita il manicheismo: crudeli sono i militari ma ugualmente i ribelli interrogati. La spietatezza, che si è palesata sanguinosamente soltanto in sporadici momenti (l'uccisione del giovane intellettuale o dell'amante di Sandór, scovata per la delazione di un ribelle), diviene terminale alla fine, dopo l'ennesima menzogna, o, per meglio dire di beffa, da parte dei militari. Una strage che può chiudersi soltanto con lo schermo nero, cesura tra quel lontano passato e il presente dell'Ungheria. Ad aumentare questo climax tensivo tra i personaggi, ma anche tra figure umane e il tetro paesaggio, contribuiscono altri due elementi: un uso minimale della musica, poiché Jancsó predilige maggiormente i silenzi, i rumori dei passi o delle frustate, oppure il sibilo del vento che accentua la desolazione del luogo; la fotografia di Tamás Somló, che utilizzando un contrastato bianco e nero amplifica l'angoscia del momento storico e finanche quella emotiva degli uomini. Questo stile rigoroso purtroppo si smarrirà, poiché il regista prediligerà toni più grotteschi od ostentati. Esemplificativa la sequenza della fanfara per evidenziare la spocchia e la gloria dell'esercito austriaco. L'eccesso è demandato solo ai movimenti festosi e orgogliosi della piccola banda, mentre intorno a loro perdura l'inquietudine dei detenuti e lo "spettrale" paesaggio.

Roberto Baldassarre

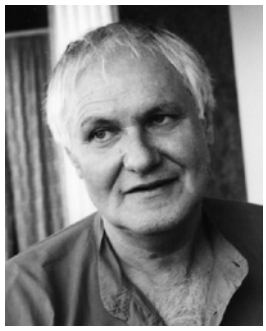

Jancsó Miklós (1921 – 2014)

Figure umane e paesaggi

I pressanti interrogatori

Le violenze psicologiche

L'amante di Sandór punita

L'obsolescenza di John Wayne

Mito che non resiste al tempo

Daniele Poto

La popolarità di un uomo di spettacolo, particolarmente di un attore, è commisurata al valore che l'attualità gli restituisce. Come se onde sinusoidali sulle coordinate spazio/temporali, nel nostro caso specifico, lo collocassero mediaticamente e nell'immaginario collettivo in un posto ideale e sempre cangiante, nella storia del cinema. Fanno parte del suo appeal aspetto estetico, abilità recitativa, continuità professionale, scelte filmiche, uscite pubbliche, coerenza. Nel nostro immaginario iconico l'attore più ridimensionato dal mainstream è senza dubbio John Wayne. A differenza di altri miti resistenti mai ridimensionati. Nomi? James Stewart, Cary Grant, Gary Cooper, Paul Newman: tutti più o meno coevi rispetto a Wayne. Lo specchio del tempo che viviamo ci restituisce un personaggio ideologicamente obsoleto e non sarà l'epoca trumpiana e del suo *Maga* (Make America Great Again) a riconsegnargli quel posto di primo piano che ha resistito per buona parte degli anni '60. Ci ha messo del suo John Wayne per farsi vistosamente ridimensionare. Al resto ha pensato lo spirito del tempo e il revisionismo del politicamente corretto, in versione moderata e non radicale. Le sue idee erano estreme e diffuse senza mezzi termini. In un'intervista a Playboy rivelò senza mezzi termini il suo razzismo di fondo. "Credo nella supremazia bianca perlomeno finché i neri non saranno educati a un punto di responsabilità". Né fu meno tenero con gli indiani americani, i nativi indiani, criticando il loro egoismo "nel voler difendere le loro terre". Che pretesa! E ovviamente con i giapponesi puniti con le bombe *atipiche* su Hiroshima e Nagasaki, mossa pienamente giustificata. Personaggio spigoloso, eroe eponimo del western, un genere e non da oggi pericolosamente in crisi. Modello virile, infallibile, in genere vincente nei film di cui era protagonista o, se perdente, disposto al sacrificio in nome del proprio onore e della nazione che rappresentava, invariabilmente, orgogliosamente, gli Stati Uniti. Sbagliavamo noi spettatori, ai primi passi nelle visioni cinematografiche, a parteggiare per lui quando immancabilmente sbaragliava indiani, messicani o chiunque altro si volesse opporre al sogno di predominio yankee. Anche la nostra memoria dovrebbe essere indotta a autocritica revisione. La quasi totale sparizione del genere western appare irreversibile almeno da quando una diversa ideologia ispiratrice non ha suggerito schemi alternativi come in *Piccolo grande uomo*. John Wayne era alto, imponente scontroso quanto Dustin Hoffmann appariva piccolo, indifeso, solidale. Da quel momento il canone western è diventato eterodosso, frequentato solo per film dalla trama atipica come *Brobeback Mountain*: una pellicola che John Wayne, con ogni probabilità, avrebbe aborrito.

Infatti, quando Wayne s'imbatté come spettatore in film western che uscivano dai canoni tradizionali del suprematismo bianco rilasciò commenti imbarazzanti. "Per me *Midnight cowboy* è una storia di due froci (testuale, ndr)". Virale e anche un po' volgare propagandista anche della supremazia dell'uomo sulla donna, teorizzatore del necessario presupposto dell'uomo forte, entusiasta propagandista del mito americano esaltato ai massimi livelli. Non c'è bisogno di aggiungere che aveva un atteggiamento ampiamente favorevole alla guerra del Vietnam e fu scettico nel momento del disimpegno da quella infelice guerra asiatica. Era il calco dei suoi personaggi, poco sfrangiati, senza troppi sottofondi psicologici, ma anche cultore dell'ideologia dell'uomo forte, protesa verso l'estrema destra. Wayne godeva del reddito di posizione che gli veniva dalla sua escalation attoriale e non esitò a assumere e a propagandare le posizioni politicamente più retrive del suo tempo, colonialista ex post oltre che misogino. Plaudì al *maccartismo*, la feroce caccia alle streghe degli anni '50. Fu presidente del *Motion Picture Alliance for the preservation of American* Ideals, un'istituzione la cui ragione sociale dice già tutto. Era anche membro della *John Birch Society*, associazione di stampo ultraconservatore. Ma di un conservatorismo che inclinava verso la reazione, se necessario anche violenta. Inevitabilmente sostenitore del partito repubblicano ma anche capace di critica nei suoi confronti per posizioni troppo moderate. Fervente militarista incappò in una sorta di contrappasso quando evitò la chiamata alle armi all'altezza della Seconda guerra mondiale accampando motivi di età e di salute. Uno stigma che riuscì a metabolizzare presentandosi successivamente come un fervente patriota della causa americana per qualunque controversia si fosse presentata. Maschio alfa, molto amato nel sud del suo Paese. Fu tenacemente anticomunista prendendo spesso posizioni radicali nei confronti dell'Urss negli anni della Guerra Fredda. Nella sua visione il sindacato dei lavoratori poteva essere apparentato al comunismo, di qui la solidarietà inevitabile alle "purghe" inflitte al mondo del cinema dal senatore McCarthy di cui era zelante sostenitore oltre che amico personale. Un film come *La vera storia di Dalton Trumbo* restituisce il clima dell'epoca e la censura estetico/politica inflitta negli anni '50 a una discreta fetta di intellettuali e cineasti. Un altro suo punto di riferimento fu il senatore Barry Goldwater che, non a caso quando Wayne morì, propose di dedicargli la medaglia d'oro del Congresso "dato che ha dedicato tutta la sua intera vita all'America". Sarebbe troppo facile speculare sul suo imbarazzante profilo politico ma quello che

segue a pag. successiva

John Wayne, (Winterset, 1907 – Los Angeles, 1979)

segue da pag. precedente

vogliamo tentare è di verificare quanto della sua ideologia, come attore se non come regista, venisse riversata nelle sue interpretazioni e nei suoi personaggi ripercorrendo la sua filmografia nelle tappe più significative. Verifica di coerenza nelle scelte che hanno contribuito a costruire la sua carriera. Ovvio sottolineare che nella sua lineare quanto unilaterale visione politica vige una rappresentazione unilaterale: il bene contro il male. Il bene guarda agli Stati Uniti, il male a tutto a quello che si vuole opporre al superpotere nordamericano. Una polarizzazione senza termini, riduttiva e assolutamente poco dialettica. Prendere o lasciare. Inevitabile quindi che nella sua filmografia spicchi l'archetipo dell'eroe americano tutto d'un pezzo: virile spesso scostante ma inflessibile nelle proprie scelte estreme, meglio se praticate con un fucile o una pistola a disposizione. Wayne avrebbe probabilmente sottoscritto le parole perno della politica *tchacheriana*: "Non esiste lo Stato, esistono solo gli individui". Sottofondo di un'ideologia imperialista. Che spesso nei suoi film, visto che i contradditori sono avversari, Wayne riconduce alla ragione con le maniere forti. *The Duke* (questo il suo soprannome, prima di David Bowie) ebbe una carriera lunghissima, interrotta solo da una straziante, lunghissima, articolata malattia che lo condusse alla morte, a 72 anni, forse quando la modernità lo aveva già archiviato. Una filmografia che inizia con parti non accreditate come *Lo studente* di Jack Conway (1926) e si conclude con *Il pistolero* di Don Siegel (1976) per un totale di 169 film in capo a cinquanta anni. Con il fortunato sodalizio soprattutto con John Ford ma diretto, tra gli altri, da altre grandi firme del cinema americano e/o internazionale come King Vidor, Michael Curtiz, Raoul Walsh, George Sherman, Cecil de Mille, Edward Dmytryk, Nicholas Ray, Howard Hawks, John Huston, Otto Preminger. Una carriera che non si può sottovalutare per definire un'icona oggi un po' offuscata. Nel 1948 girò *Il Massacro di Fort Apache*, un titolo che non lascia dubbi sulla tematica stragista. Nel 1949 perse l'occasione di aggiudicarsi il Nobel come miglior attore protagonista perché rifiutò la parte principale in *Tutti gli uomini del re* di Robert Rossen perché, a suo avviso, il copione evocava sentimenti antiamericani. La statuetta così toccò al ben più convinto suo sostituto Broderick Crawford, proprio beffando Wayne che era candidato per la parte in *Iwo Jima, deserto di fuoco*. Nel 1956 è l'odio per la tribù dei Comanche il motivo ispiratore del film *Sentieri selvaggi*, pure validissimo, firmato da John Ford. Quasi vent'anni dopo l'Oscar perduto, la quintessenza del mito bellico americano girando *Berretti verdi* (1968), inno alla guerra del Vietnam.

"Il massacro di Fort Apache" (1948) di John Ford

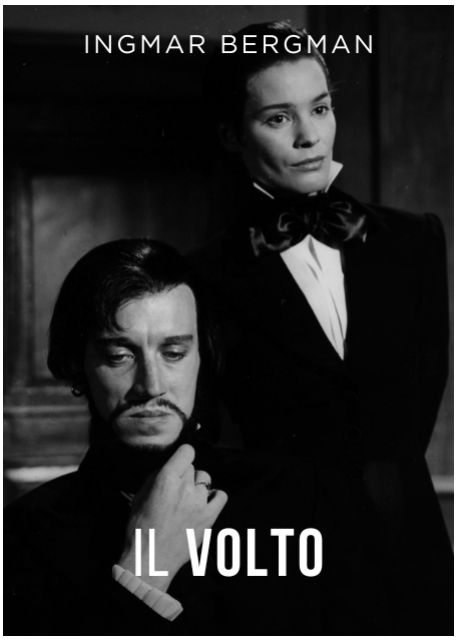
Il messaggio guerrafondaio era così esplicito che Ennio Morricone, contattato per curare un significativo brano inserito nella colonna sonora, senza esitazioni ritirò la propria firma. E pensare che il '68 era l'alba di ben altre aspirazioni e conquiste in buona parte del mondo occidentale. E il film citato sembra l'altra faccia della medaglia di *Apocalipse Now*. In contro tendenza nel 1960 John Wayne si era cimentato come regista e produttore e interprete ne *La Battaglia di Alamo*: caso più unico che raro qui i texani soccombono ai messicani ma è una sconfitta celebrata con tutti gli onori del caso. La vittoria morale è ancora una volta degli americani.

Daniele Poto

Ingmar Bergman: L'Anima nell'Obiettivo (e il suo discepolo, Woody Allen)

Vito Ostuni

Per ogni appassionato di cinema che ami scrutare oltre la superficie dell'immagine, il nome di Ingmar Bergman non rappresenta solo un regista, ma un vero e proprio *architetto dell'intimità*. Considerato uno dei massimi esploratori della psiche umana, Bergman ha trasformato il mezzo cinematografico in un laboratorio dell'anima, dove i conflitti interiori, le maschere sociali e i silenzi metafisici trovano una forma visiva indimenticabile. Come egli stesso amava dire, *nessuna forma d'arte va oltre la coscienza ordinaria come fa il cinema, dritto alle nostre emozioni, nel profondo della stanza crepuscolare dell'anima*. Il marchio di fabbrica del cinema bergmaniano è indubbiamente l'uso magistrale del primo piano. Bergman considerava il volto umano come l'oggetto più cinematografico in assoluto, un *centro nervoso comunicativo* capace di rivelare verità che il resto del corpo tende a nascondere. In questa ricerca, fondamentale fu il sodalizio trentennale con il direttore della fotografia Sven Nykvist. Insieme, abbandonarono i forti contrasti espressionisti degli esordi (caratteristici di film come *Il settimo sigillo*) per approdare a uno stile definito *schizzo a matita*. Questo stile prevedeva una fotografia ascetica, basata su una luce naturale e invisibile che esalta la grana della pelle e il tremito di uno sguardo. Per Nykvist, illuminare il volto significava catturare la luce negli occhi degli attori, considerati il vero *specchio dell'anima*. L'apice di questa indagine psicologica è rappresentato da *Persona* (1966), un capolavoro che sfida ogni analisi critica definitiva. Il titolo stesso richiama il concetto junghiano della persona, ovvero la maschera sociale che indossiamo per celare il nostro io più autentico. La trama, un'attrice che si chiude nel mutismo (Elisabet) e l'infermiera che la accudisce (Alma), diventa un terreno di fusione identitaria. Attraverso inquadrature iconiche in cui i due volti sembrano fondersi in uno solo, Bergman mette in scena la dissoluzione dei confini dell'Io. Il silenzio di Elisabet agisce come uno specchio psicologico su cui Alma proietta le proprie fragilità, portando alla luce un transfert patologico e la lotta tra conscio e inconscio. In un altro film chiave, *Il Volto* (1958), Bergman analizza sistematicamente la fenomenologia dello sguardo. Secondo l'analisi psicofisiologica di Vezio Ruggieri, Bergman dimostra che gli occhi non sono recettori passivi, ma riflessi attivi di processi cognitivi profondi. Nel film, assistiamo a una vera iconografia delle emozioni. Lo sguardo del mago Vogler passa da un'attenzione diffusa preparatoria a un improvviso sospetto, segnalato da spostamenti oculari laterali e la vicinanza estrema tra i volti e lo sguardo fisso, esprimono un bisogno di fusione emotiva



"Il volto" (1958)

che serve a ridurre l'angoscia della morte. Il dottor Vergerus, incarnazione del razionalismo positivista, usa uno sguardo indagatore e fisso che maschera, in realtà, un'aggressività distruttiva. Gran parte dell'universo bergmaniano affonda le radici in un'infanzia tormentata. Figlio di un severo pastore luterano, Bergman crebbe in un ambiente dominato da rigore, senso di colpa e punizioni umilianti (come l'essere rinchiuso in armadi bui). Questi traumi personali sono stati *proiettati* in capolavori come *Fanny e Alexander*, dove il vescovo Vergérus agisce come un patriarca oppressivo che nega la libertà dell'immaginazione. Proprio per sfuggire a questa realtà opprimente, il piccolo Ingmar si rifugiò nel mondo della fantasia, nutrito da un giocattolo fondamentale, la lanterna magica. Questo dispositivo ottico non fu solo un gioco, ma lo strumento con cui iniziò a organizzare interi universi, esorcizzando la paura attraverso la creazione di immagini in movimento. Infine, non si può ignorare il tema del *silenzio di Dio*. In film come *Il settimo sigillo* o la *Trilogia della fede* (*Come in uno specchio*, *Luci d'inverno*, *Il silenzio*), Bergman esplora l'angoscia metafisica dell'uomo moderno in un mondo in cui il divino non risponde alla sofferenza. Dio è spesso rappresentato come un'entità assente o, peggio, come una figura autoritaria e pericolosa (il *Dio ragno*), specchio deformato dell'autorità paterna. Il cinema di Bergman continua a essere un punto di riferimento per chiunque sia interessato alla psicologia del profondo perché non offre risposte facili o consolazioni. Egli ci accompagna dentro il dubbio, mostrandoci che la verità di una persona

segue a pag. successiva

"Fanny e Alexander" (1982)

"Persona" (1966)

segue da pag. precedente

risiede spesso nello *schiaffo* che rompe la maschera. Guardare un suo film significa accettare la sfida di un *face-to-face* con noi stessi, affrontando i nostri demoni con la stessa onestà e coraggio che il regista svedese ha dimostrato in oltre sessant'anni di carriera. Non dimentichiamo che Bergman ha, inoltre, influenzato profondamente l'estetica e la poetica di Woody Allen in un modo così profondo, che il regista newyorkese è considerato il suo discepolo più devoto. Allen ha ricalcato lo stile del maestro svedese sia attraverso scelte formali che tematiche, evolvendo dalla commedia pura verso il dramma serio e l'introspezione psicologica. Allen ha assimilato diverse tecniche visive bergmaniane per conferire ai suoi film un'atmosfera austera e rigorosa come, per esempio, l'uso del bianco e nero e della luce. Affascinato dal chiaroscuro bergmaniano, Allen ha adottato un bianco e nero classico in film come *Manhattan* e *Stardust Memories*. In *Crimini e misfatti*, ha ingaggiato Sven Nykvist, lo storico direttore della fotografia di Bergman, per ricreare quell'uso scultoreo della luce naturale e delle ombre profonde tipico di capolavori come *Persona* o *Il silenzio*. Anche le inquadrature statiche e i primi piani delle opere di Allen provengono dalla scuola stilistica di Bergman, come mantenere la macchina da presa ferma sui volti degli attori per tempi prolungati, catturandone ogni minima sfumatura emotiva (*Interiors*, *Settembre*). Questo approccio accentua l'introspezione e l'intimità tra spettatore e personaggio. Allen riprende letteralmente soluzioni visive celebri, come l'inquadratura dei volti sovrapposti in *Amore e guerra*, che costituisce un omaggio diretto a *Persona*. Sebbene Allen utilizzi l'umorismo come meccanismo di difesa (a differenza

"Interiors" (1978) di Woody Allen

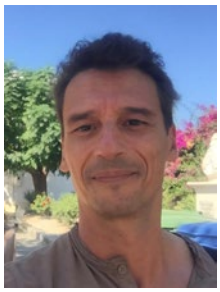
dell'approccio tragico di Bergman), i due condividono le medesime ossessioni filosofiche. Molte opere di Allen (*Hannah e le sue sorelle*, *Crimini e misfatti*) riflettono sul senso di vuoto, la mortalità e l'assenza di una giustizia cosmica, temi centrali del cinema bergmaniano. In *Zelig* vi ritroviamo la crisi dell'identità e delle relazioni. L'indagine sulla frammentazione dell'Io e la dissezione spietata dei fallimenti coniugali e dell'incomunicabilità familiare sono ricalcate direttamente dal modello svedese. L'ammirazione di Allen si manifesta in ricalchi narrativi e camei stilistici espliciti. Prendiamo ad esempio *Interiors* (1978). Il suo primo film drammatico è apertamente ispirato ai toni cupi e alle dinamiche di tre sorelle in crisi tipiche di *Sussurri e grida*. *Amore e guerra* (1975), contiene una parodia esplicita di *Il settimo sigillo*, con la Morte incappucciata che trascina i protagonisti in una versione comica della *Danza Macabra*. Vi ritroviamo scelte *bergmaniane* in *Hannah e le sue sorelle*, dove Allen sceglie Max von Sydow (attore simbolo di Bergman) per interpretare un intellettuale europeo disilluso. Inoltre, nel prologo di *Manhattan*, il protagonista cita i film svedesi come una delle cose che danno senso alla vita. In sintesi, Allen ha ricodificato l'eredità tragica di Bergman calandola nel contesto urbano e nevrotico di New York, dimostrando come il cinema possa essere uno strumento filosofico di altissimo livello.

Vito Ostuni

"Manhattan"(1979) di Woody Allen

Autori si raccontano

Cortocircuiti per un cortometraggio: Le Note di Khaled


Massimo Pellegrinotti

Amici di ***Diari di Cineclub***, cinefili incalliti e sognatori del "buona la prima", accomodatevi. Sono Massimo Pellegrinotti, autore e regista de *Le Note di Khaled*, un cortometraggio indipendente dedicato al tema dei minori stranieri non accompagnati. Oggi vorrei trascinarvi dietro le quinte della nostra odissea raccontandovi alcuni aneddoti – perché il "buona la prima" non funziona quasi mai nella vita reale, ancor meno nel cinema, e girare un cortometraggio (gli indipendenti lo sanno) è una prova di resistenza psicofisica degna di un addestramento dei Navy Seals. L'importante, però, è portare a casa il risultato.

La Genesi:

Dopo aver presentato soggetto e sceneggiatura del cortometraggio a numerosi bandi, cercato sovvenzionamenti presso fondazioni di vario genere, perlustrato ogni possibile forma di finanziamento istituzionale e privato – tutte strade che per vari motivi (sui quali servirebbe un approfondimento dedicato) sono risultate infruttuose o impraticabili – non mi è rimasta che una sola strada obbligata: l'autoproduzione.

L'intenzione era "alzare l'asticella" rispetto ai lavori precedenti, ma puntare all'eccellenza in regime di indipendenza totale ha innescato una serie di sfide inevitabili: la lievitazione dei costi e la gestione dei rischi. Senza il paracadute dei fondi esterni, ogni decisione produttiva è diventata un atto di equilibrismo tra visione artistica e sostenibilità economica. Nel mio caso, c'è da dire, la mancanza di grandi capitali è stata compensata da una meticolosa ottimizzazione delle risorse e, soprattutto, da una dedizione assoluta del team, che non smetterò mai di ringraziare.

La Pre-produzione

Mettiamo da parte i fogli di calcolo e i bilanci: entriamo nel vivo della fase creativa. Ci siamo mossi parallelamente su più livelli organizzativi: ricerca delle location, gestione dei permessi, casting e coordinamento della troupe.

Location e Permessi:

Trovare i luoghi giusti e ottenere i permessi per le riprese è stata una partita a scacchi contro il calendario, perché quella che doveva essere una pianificazione anticipata si è trasformata in un incubo a causa della lentezza burocratica, che ha rimescolato le carte trascinando tutto fino alla settimana di Ferragosto. E a Ferragosto, si sa, "Lavoratoriiii!...". Tutto questo a soli quindici giorni dalle riprese.

Casting:

Trovare attori arabi per i ruoli dei migranti e dei trafficanti è stata una sfida ardua, ma nulla in confronto alla ricerca dei piccoli protagonisti Khaled e Aasim. Per questi ruoli cercavamo ragazzi di 12-13 anni: un'impresa che ci ha portato a confrontarci con istituzioni, case famiglia e contesti privati, dove ottenere fiducia e collaborazione non è mai stato scontato. La scelta alla fine è ricaduta su Mones Abu Salah (Khaled), con una sola esperienza attoriale pregressa, e su Qusai Al Ghalban (Aasim), un ragazzo palestinese arrivato in Italia solo pochi mesi prima e al suo debutto assoluto.

Puntare su due ragazzini con poca o nulla esperienza è stata una scommessa che sconfinava nell'azzardo. Di qui la necessità di affiancare loro interpreti comprimari che garantissero solidità e prestigio al progetto. In questo, la fortuna mi è venuta incontro: Fabrizio Ferracane, che avevo individuato per il ruolo del gestore di un autolavaggio, ha risposto a un mio messaggio su Instagram e, letta la sceneggiatura, ha accettato con entusiasmo senza conoscermi. Alle volte serve un po' di faccia tosta.

Da sx .Mones Abu Salah (Khaled), Qusai Al Ghalban (Aasim)

Il gestore dell'autolavaggio interpretato da Fabrizio Ferracane

Con il cast definito e l'avvicinarsi del primo ciak, il focus si è spostato sulla definizione degli aspetti tecnici e stilistici insieme alla troupe. Tuttavia, per quanto ci si prepari con meticolosità, arriva sempre il momento in cui ci si scontra con gli innumerevoli imprevisti che il "Dio della celluloide" scaglia sul set come fossero i fulmini di Zeus.

Il primo ostacolo è stato quasi surreale: la location scelta per le scene notturne nell'accampamento migranti, proprio nei giorni delle riprese, si è ritrovata illuminata a giorno h24 a causa di un cantiere limitrofo sorto dal nulla. È servita tutta la maestria del nostro direttore della fotografia, Gianni Mammolotti, per oscurare i pali della luce e "fabbricare" un nero pece credibile dove prima regnava il neon.

Da lì, la produzione si è trasformata in una corsa a ostacoli. Abbiamo gestito autorizzazioni che, nonostante le procedure corrette, presentavano errori formali, costringendoci a negoziazioni lampo sul campo. Poi, il guasto al furgone delle scenografie, che ha fuso il motore sulla rampa del garage obbligandoci a un trasloco d'emergenza sulle auto private.

Ma la vera beffa ci attendeva sul Tevere: arrivati sulla banchina individuata per l'accampamento — location regolarmente affittata e pagata — con un ritardo ormai cronico, troviamo l'area occupata da un gommone dei Vigili del Fuoco, spostato lì proprio a causa del sopracitato cantiere. Dopo una serie di telefonate ai responsabili dell'Ente che ci aveva dato l'autorizzazione, rivelatesi tanto vane quanto estenuanti, e dopo aver cercato invano i dirigenti del presidio, non ci è rimasta che una sola strada obbligata: l'autospostamento.

Regista, aiuto regista e scenografa, supportati da un Vigile del Fuoco impietosito, si sono ritrovati così a trascinare il gommone su un terreno accidentato e in salita. E dopo tutto questo, freschi come rose, abbiamo allestito la scenografia e girato fino a notte inoltrata. L'autoproduzione in fondo è questo, un mix indissolubile di spirito di adattamento, pazienza, nervi saldi e una provvidenziale dose di fortuna.

Massimo Pellegrinotti

Ultimatum alla Terra (1951) di Robert Wise

La sicurezza è cosa troppo seria per degli esseri senzienti

Demetrio Nunnari

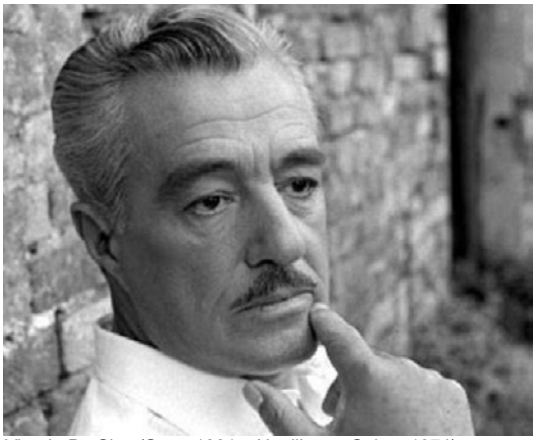
Da Londra a Bombay a Parigi, un misterioso velivolo solca i cieli del globo a velocità inaudita. Ovunque, stazioni radar in allerta. Posatosi al centro di un parco di Washington, dinnanzi a un enorme spiegamento militare, ne vien fuori un androide in segno di pace. Ma stringe in mano qualcosa, e un cecchino inquieto fa fuoco ferendolo. Dal disco volante accorre così un robot, che col suo laser disfa tutti gli armamenti. Più tardi, in ospedale, Klaatu (Michael Rennie) si confida. Venuto da un altro pianeta con un dono per il Presidente, preso per un'arma, ha un messaggio per i potenti del mondo che vuole incontrare in seduta plenaria. Ma una guerra si è appena conclusa, dappertutto la politica è in fermento, e la sua richiesta pare inaccettabile. Un viaggio di milioni di anni luce vede le proprie speranze infrangersi contro l'assurda idiozia dei terrestri. Per saperne di più su di loro Klaatu fugge sotto le spoglie mentite di un tale Carpenter, e alloggia alla pensione di Helen Benson (Patricia Neal). Giorni più tardi, con uno stratagemma s'introduce nello studio del professor Barnhardt (Sam Jaffe), celebre scienziato, a cui rivela la propria identità e il motivo della sua missione. Da qualche tempo gli uomini usano una nuova forma di energia per distruggersi a vicenda. Ma presto, grazie ad essa, creeranno missili e astronavi tali da far temere per la pace dell'universo. E perciò la Terra rischia di essere distrutta. Barnhardt e Klaatu chiamano dunque a raccolta le menti illuminate del mondo, preparando intanto un'efficace dimostrazione di forza. Due giorni dopo, all'ora convenuta, i congegni elettrici di tutti i continenti si spengono. D'un tratto, l'umanità compie un prodigioso balzo all'indietro, preda – per trenta minuti – di un inquietante, oscuro medioevo. Terminato il blackout, Klaatu si precipita verso il luogo del convegno. Adesso, difatti, per varie circostanze anche altri sanno di lui, ed Helen è la sola disposta ad aiutarlo. Prima di essere ucciso in un conflitto a fuoco, a lei l'alieno chiede di portare al fido automa Gort uno strano messaggio: "*Klaatu barada nikto*". E quegli, appropriatosi del corpo inerte del suo signore, a quel comando lo richiama in vita proprio davanti alla donna. Fuori dal disco volante, Klaatu parla infine agli insigni uomini di scienza lì riuniti apposta. L'universo si fa sempre più piccolo, e il pericolo di attacco da parte di chiunque e dovunque non è più ammesso. Perciò è stato concepito un esercito di automi con pieni poteri sulla sicurezza. Il minimo sopruso cagiona la loro inesorabile reazione. Si vive dunque in armonia e senza armi, liberi dal timore della guerra. Pertanto, se gli umani dovessero estendere "oltre" la loro propensione alla violenza, verrebbero da subito annientati. Urge scegliere fra la pace e l'autodistruzione. A queste parole Klaatu si congeda, e l'ufo si eclissa nello spazio profondo. Lo *sci-fi* è senza dubbio tra i generi più amati della storia del cinema. Se però la produzione recente deve in parte le sue fortune alla malìa di strabilianti effetti speciali, i titoli d'antan – ingenui nella tecnica – hanno ridestato nell'uomo l'antico desiderio di sfuggire a una cosmica solitudine. Tuttavia, dall'infanzia dell'umanità il contatto con l'altro da sé è sempre stato ansiogeno. Riaffiora l'atavico istinto di conservazione, e sopraffare diviene imperativo categorico. Questo accade in *Ultimatum alla Terra* di Robert Wise. L'entusiasmo per l'incontro a lungo atteso con i fratelli interstellari cede il passo al timore selvaggio di loro possibili intenzioni malvagie, e la voce di Dio che è in noi (l'*entusiasmo*, per l'appunto) invoca "*sterminateli tutti*". All'evento epocale ci si mostra armati fino ai denti. È già successo. L'epopea di Cortés [1485-1547] e l'annientamento della mirabile civiltà azteca sono un monito caduto invano. Quando, nel '51, il film di Wise approda nei cinema americani, un conflitto mondiale si è appena concluso nel peggiore dei modi. Una forma di energia d'immane potenza – concepita in origine per fini benefici - fiacca per sempre il pervicace eroismo nipponico. Un'ecatombe. Abbiamo preso, da allora, a odiare l'atomica. Il male assoluto. Lungi dall'essere puro *divertissement*, la fantascienza bacchetta la realtà – con i suoi errori ed orrori – ed esige una riflessione profonda. Sulla fede, per esempio. Klaatu ha, in fondo, i tratti della figura cristologica, peraltro mai smentiti dal regista. Sceso dal cielo e fattosi uomo, porta agli uomini una parola di pace e speranza. Tradito e ucciso risorge, e divulgato il suo messaggio torna alla casa del Padre, e rimette alla sua "creatura imperfetta" l'onere gravoso del libero arbitrio. Il bene o il male. Non solo. Per cristianesimo ed ebraismo l'uomo è creato a immagine e somiglianza dell'Onnipotente, e non è chiaro adesso se anche Klaatu – non umano, ma di fattezze antropomorfe - rientri in questo enigmatico disegno. A lui è peraltro concesso il dominio sulla morte che è negato invece ai terrestri, quasi come questi fossero figli di un dio minore. Il ritrovato fratello astrale e il suo perentorio messaggio affermano poi l'urgenza di nuove regole, nuovi confini - fisici e simbolici - per una coesistenza rispettosa e pacifica, e gettano le basi di un "diritto universale" ancora tutto da scrivere. Infine, una stoccata all'impotenza dell'ONU. C'è là fuori una civiltà lontana che dà ai robot l'ufficio di vegliare sull'incolumità di tutti. Ad ogni cenno di violenza segue una replica implacabile. Piaccia o no, la sicurezza è cosa troppo seria per essere affidata a degli esseri senzienti. Un sistema forse non perfetto, ma che però funziona.

Demetrio Nunnari

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #40

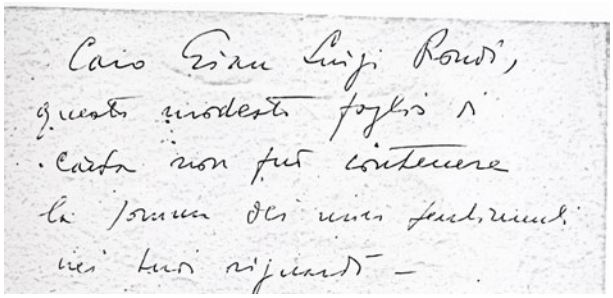
Il personaggio del mese: Vittorio De Sica

Barbara Taglioni

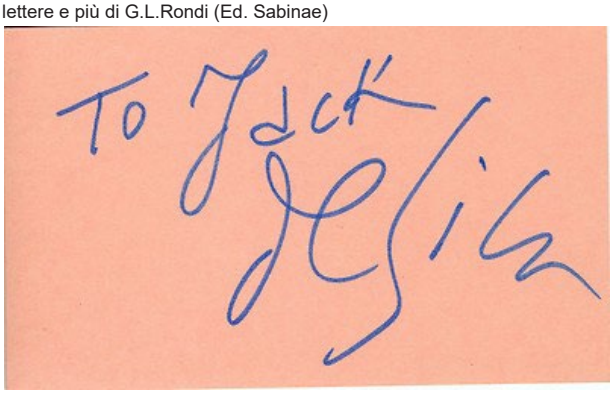


Vittorio De Sica (Sora, 1901 – Neuilly-sur-Seine, 1974)

Il 13 novembre 1974 il cinema e la cultura mondiale perdevano una delle sue figure più influenti e geniali: Vittorio De Sica. Un personaggio perfetto in recitazione, canzone, regia, scrittura, una vera colonna portante del cinema italiano, difficile da racchiudere in poche righe: ci lasciava a soli 73 anni. Un uomo che ha saputo spaziare con innata maestria tra dramma, commedia e neorealismo ed è ancora oggi un faro per le generazioni di cineasti e spettatori. Nasce a Sora, in Ciociaria, da Antonio, impiegato prima in Banca e poi nelle Assicurazioni, e da Teresa Manfredi, casalinga, ma nonostante i vari trasferimenti si è sempre considerato profondamente napoletano. Proprio a Napoli, mentre frequenta le elementari, dà già prova di essere fuori dal comune, definito dai vari insegnanti sia *genio*, per le sue intuizioni, che *assassino di strada* per la sua incontenibile vivacità. Un'infanzia e un'adolescenza non facili per i vari traslochi, per le difficoltà economiche di una povertà sostenuta per anni e anni con orgogliosa dignità e per il periodo storico, attraversato da ben due guerre mondiali. Classe, ironia, profondità, umorismo hanno caratterizzato ogni istante della sua esistenza. Un uomo appassionato, non sempre sincero, proiettato in avanti da un radicale amore per la vita, dalla volontà e dal desiderio incompiuto di non vivere solo una volta, ma di sperimentare anche con spavalderia, tutte le vite possibili. Una personalità eclettica, affascinante e profondamente umana, caratterizzata da una miscela unica di simpatia, intelligenza, satira e un tocco di malinconia. Sapeva essere al contempo incostantemente vitale, leggero e spiritoso, elegantemente bugiardo e amante del rischio, e profondamente sensibile, come traspariva soprattutto nel suo cinema. E' stato artefice e vittima dei propri vizi, che probabilmente spiegano la sua partecipazione a qualche film non propriamente alla sua altezza. Ha sempre cercato di vivere da uomo libero, sia professionalmente che nel privato, trovandosi a volte confuso nelle proprie scelte, come per esempio nella contraddizione tra l'impegno serio del Neorealismo e la necessità di guadagni facili, spesso legati al gioco, o il *doppio ménage* sentimentale: la moglie ufficiale Giuditta Rissone e l'attrice Maria Mercader. Frammentava il suo tempo tra due case, sostenuto dalla tolleranza delle due donne e dal desiderio di non ferire nessuno, celando più o meno velatamente, un costante e irrisolto senso di colpa. Egli diceva: *Il mio sorriso mi ha regalato un'anima allegra che non mi appartiene.* Elencare e analizzare gli oltre duecento film da lui interpretati o diretti e i suoi riconoscimenti, sarebbe un lavoro abnorme e insufficiente a rendergli omaggio. Proviamo invece a viaggiare tra le righe della sua grafia per provare ad approfondire l'Uomo che è stato. Tra i molti suoi scritti autografi, che attraversano molti decenni, ne abbiamo scelto uno del 1948, che segue l'uscita dell'indimenticabile film *Ladri di biciclette*, quando aveva circa 47 anni. E' una lettera di ringraziamento a Gian Luigi Rondi tratta da *Tutto il cinema in 100 lettere e più* (Ed. Sabinae). Già ad un primo sguardo ci si rende conto di essere di fronte ad un gesto grafico energico, vivace e personalizzato. La pagina è occupata da una forma disuguale, per nulla fragile, legata, inclinata, destrogira, abilmente ricombinata, con qualche caduta in zona media, decisamente protesa verso il margine destro. Il margine sinistro appare progressivo e irregolare. Lo spazio tra le righe è ben gestito, come quello tra parole, seppure facciano a volte capolino i cosiddetti *camini* (*spazi bianchi trasversali tra le righe*), sinonimo della presenza di ansie più o meno sottaciute. Il movimento dinamico racconta di una personalità decisa, desiderosa di autonomia, innamorata della vita, che sente il bisogno di affermare le proprie potenzialità, di sviluppare idee, di instaurare rapporti in un'ottica miglioramento, non sempre in maniera costante, sopraffatto a volte anche dalla pigrizia. L'ambizione, l'idealismo, la ricerca di prestigio a volte diminuivano l'attenzione verso le persone più care. Gli impulsi erano dettati più dal cuore che dal cervello, ma non si rivelavano sempre opportuni e l'imbarazzo, l'apprensione, il senso di colpa, soggiacevano dietro l'ilare facciata. Una dissimulazione volta a soddisfare il profondo desiderio di serbare i propri segreti, realizzata con ingegnosità, che per Vittorio ha probabilmente origini lontane, dettata dall'esigenza di mantenere un'alta immagine di sé adatta al contesto sociale, per cavalcare le opportunità e dribblare tutto ciò che veniva percepito come un ostacolo. La sua era un'intelligenza acuta, penetrante e sensibile, condita da creatività, immaginazione, ostinazione, orgoglio e beffarda ironia, in grado di spaziare, anche in maniera camaleontica nel mondo circostante, escogitando espedienti accorti per conseguire i propri obiettivi con risparmio di mezzi e di energie. Le forme disuguali, personalizzate e ricombinate esprimono un carattere originale, elegante, romantico, inquieto, interiormente ricco, istintivo, con una socievolezza e un'affettività instabili, e con il gusto per le cose belle e per i piaceri dei sensi e della vita. La fluidità del gesto grafico rivela la capacità di stemperare le frustrazioni e l'insofferenza verso la monotonia, con alternanza di umore tra l'ottimismo e il pessimismo. Interessante è anche la sua Firma, che omette il Nome a favore del Cognome e che è ascendente, svolazzante, e tendenzialmente oscura. Un ulteriore tentativo di scindere e celare la propria parte più privata, i veri sentimenti provati interiormente. Sentimenti e verità che non ha invece avuto timore di svelare nel suo essere artista, dove è stato capace di scrutare l'animo umano con compassione, e di trovare, anche nei momenti più bui, un barlume di speranza. uno stile distintivo, dove ha saputo trasformare storie semplici in opere d'arte, toccando il cuore di spettatori di tutto il mondo.



Particolare lettera di V. De Sica tratta dal libro "Tutto il cinema in 100 lettere e più di G.L.Rondi (Ed. Sabinae)



Autografo di V. De Sica

Barbara Taglioni

Nel sentiero dell'anima di Federico García Lorca

Carmen De Stasio

Il volgere la mente al di là delle cose – le stesse che catturano nell'immediato il senso della vista – rompe le affollate strutture che irridono all'artista alle prese con i suoi voli distanti. E quanto distante è quest'immagine; assai distante da qualsiasi fermento induca a dilatare e – al contempo – avvicinare l'artista all'eremo di un'esistenza che si vuole in aperta coincidenza con le cose, con gli esseri umani e i luoghi abitati, affinché dalle cose, dagli esseri umani e dagli stessi luoghi la vicenda individuale prenda una forma libera e si concentri sulla maestosità di una meditazione totale.

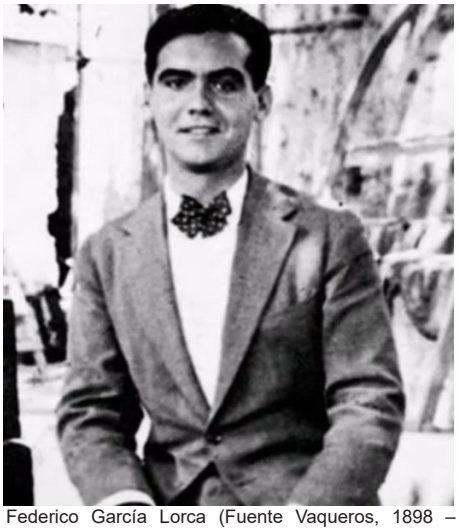
È in questo prologo la sintesi della vicenda letteraria di Federico García Lorca. Un artista l'ho definito, giacché egli si propende al mondo dell'arte scritturale da giovanissimo, catturando situazioni di corposità sociale, frangendo le sue impressioni in una rete distribuita e agevole a consentire un passo celere verso una tessitura che supera il tempo, se è vero che egli – fucilato ad appena trentotto anni nel 1936, all'alba della Guerra Civile – gravita ancora e ancora quale figura di riferimento intellettuale.

Grave e tragico il tempo finale della sua esistenza, allorquando il suo volgersi intorno nella sua Spagna lo conduce al confronto con realtà di miseria, di sopruso. E siamo nel periodo della Guerra Civile e poco prima. Quelle azioni inumane, quello scontrarsi con il senso di umanità ottenebra l'impegno di García Lorca fino ad un partecipare attivo che nella parola definisce la coscienza. Un criterio, questo, che persevera per tutto il tempo in cui Lorca si dedica – anima e corpo – ad una scrittura che unisce e rinvigorisce la direttiva di un'intensità profonda, insieme alla capitolazione di un artista quale soggetto disposto al fianco dei casi, approfondendo l'apertura al mondo, con l'urgenza di riferire di una connotazione tragica, quasi tendente all'esclusione. Da qui il senso di sciagura che permea risvolti dalla tessitura storica; risvolti che, in senso del tutto oggettivo, non possono non alimentare un'azione che in scrittura traghetta verso l'impegno. È la svolta definitiva di un passaggio dall'identità consolidata ad un'amplificazione in senso di modernità. Una modernità, ancora, delineata, innanzitutto, nel mantenere uno stretto riserbo di sé e nel protendersi verso gli altri con una generosità che in letteratura egli concepisce così come nella vita.

In questo modo gli spazi si contraggono fino ad estinguere distanze e a disporre su un piano di confronto ravvicinato il García Lorca delle poesie, dei commentari, delle sceneggiature e delle opere teatrali con un mondo che gli è proprio e con il tempo. E lì, all'interno di un mondo impregnato di spazi e di un tempo frantumato dalle vicende conosciute, si densifica quella coscienza protesa alla multidimensionalità, alla significanza universale del movimento che impera all'interno delle parole. Vieppiù, sembrerebbe quasi che con il tempo – e con il saettare di miserevoli situazioni delle quali egli ravvisa la tensione – la gioiosità con la quale si accingeva a solcare la letteratura iniziale si frantuma, giacché egli è nel mondo, in esso si immerge e in esso ritrova i segni di un tempo vasto di memorie vicine e lontane, tanto da raggiungere una sinergia epico-drammatica mediante la quale qualsiasi forma di separazione viene meno. Ed è nell'epica della quotidianità l'intenso lirismo di una condizione strettamente legata al destino esanime della trama di *La casa di Bernarda Alba*, che Lorca scrisse per il teatro nel 1936 e che il regista Mario Camus porta al cinema nel 1987. La drammatizzazione che Camus accompagna sul grande schermo recupera l'intera mestizia, quanto la metafora di un potere assoluto e che si riferisce sull'intero piano degli eventi, non lasciandosi mai deviare da possibili infiorescenze di risvolto chiarificante e luminescente, per trattenersi, invece, sul dato reale. È qui che il linguaggio sembra restringere il campo prospettico, del quale il senso di una repressione predestinata si sposta, in maniera continuata sull'(in)azione, sulla concretezza di una realtà, alla quale l'occhio di Lorca si accosta nella coerenza di una ripresa con quello che da più parti è considerato universo negativo.

"La casa di Bernarda Alba" (1936) Opera di F.G. Lorca

Camus sembra lasciarsi guidare dalle intenzioni della scrittura di Lorca e mantiene la complessità di un linguaggio che giammai tradisce e che, anzi, amplifica le dissonanze all'interno di una variazione che non cela mai il senso di appartenenza all'universo di una certa Lorchiana poetica avvinta all'umana sofferenza, a quella oggettività che, nei termini Eliotiani, possiamo ascrivere ad un particolare oggettivo correlativo impregnato di sensibilità e rimandi sonori, anche qui manifestandosi con una parola che è segno di sé, che è storia, ma anche impressionante bisogno di emancipazione. E quale bisogno si ravvisa in *La casa di Bernarda Alba*, se non il bisogno di prospettarsi nell'attesa pur vana di vivere l'amore nel paradossale restringimento delle condizioni dovute ad un matriarcato irriconoscibile e assimilato ad un piacere tirannico, di ostacoli di natura sociale, culturale. Tutto


Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 – Víznar, 1936)

l'universo dell'impossibile riceve – nell'opera teatrale, quanto nella traduzione filmica di *La casa di Bernarda Alba* – il fragore dell'inatteso, laddove la speranza non trova luogo e né rimedio. Un piccolo universo popolato da donne, privato di coesione e impregnato, al contrario, di una predestinazione fatata, di una condanna lancinante e che Camus, come Lorca nell'originale, recupera da una situazione dal vero.

Nell'operazione letteraria, come avviene anche in *Nozze di sangue* (titolo originale: *Bodas de sangre*), l'intonazione si rivela al pubblico manifestando quell'amarezza che afferra anche la deviazione rispetto ad un'attesa che distrae le aspettative avanguardiste che lo stesso Lorca mieteva quando partecipava dell'innovazione surrealista. Al 1981 risale la trasposizione cinematografica di *Bodas de sangre* per la regia di Carlos Saura e la presenza del ballerino Antonio Gades. La storia dell'amore sofferto e l'intrico sottostante vengono presentati in maniera puntuale e di degna sperimentazione da Saura: di fatto, con l'ausilio di un corpo di ballo di tutto rispetto guidato dal ballerino Antonio Gades, il regista trasferisce nel movimento la drammaticità del segno che Lorca aveva inteso recuperare da una storia di sangue realmente avvenuta (anche questa) attraverso il disvelamento di una volontà alchemica, superiore rispetto all'aspettativa del genere umano. L'osservazione, anche in questo caso, della quale si tinge l'abilità di approfondimento di Lorca, prende una vivacità nuova attraverso le immagini in movimento e Saura, al pari di Camus, colloca in un collegamento continuo l'indagine che è al fondo della specularità che Lorca riscontra nelle tracce di una storia antica, talora carica di ineliminabili ostacoli nelle trame di una drammaticità che resta oltre il tempo.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Con Henry James: gli equilibri di una coscienza oggettiva

Condannato a essere eroe

Nicola Santagostino

Nel panorama del fantasy contemporaneo esistono innumerevoli storie che raccontano il classico viaggio dell'eroe: un prescelto, spesso guidato dal destino, che affronta il male per salvare il mondo. È una struttura narrativa che affonda le sue radici nella mitologia e che continua ancora oggi a influenzare romanzi, videogiochi, manga e anime, ma dagli anni '80 in avanti la decostruzione ha sempre giocato con questo ruolo e negli ultimi anni la cultura pop ci sta sempre di più mostrando come ormai sia difficile credere agli eroi. Parliamo quindi di *Sentenced to Be a Hero*, uno dei prodotti pop più recenti che parte proprio da questo immaginario per stravolgerlo fino a distruggerlo completamente. Questo progetto nasce dalla penna dell'autore giapponese Rocket Shōkai, con illustrazioni di Mephisto e ha origine nel 2020 come web novel pubblicata sulla piattaforma Kakuyomu, dove ha rapidamente attirato l'attenzione dei lettori grazie alla sua ambientazione oscura e al tono drammatico, al punto tale che nel 2021, sotto l'etichetta Dengeki no Shin Bungei di ASCII Media Works, viene ufficialmente pubblicata come light novel, un tipo di romanzo giapponese pensato principalmente per un pubblico giovane. Con il passare del tempo, l'opera ha continuato a crescere di popolarità, ottenendo prima un adattamento manga nel 2022 sulla rivista digitale Dengeki Comic Regulus e nel gennaio 2026 è diventata un anime prodotto dallo studio Kai. L'universo narrativo della serie è ambientato in un mondo che, pur richiamando l'estetica medievale, non si limita alla classica ambientazione fantasy: in questo scenario magia e tecnologia convivono, creando una società complessa in cui religione, potere politico e guerra sono profondamente intrecciati e in tutto questo l'umanità si trova coinvolta in un conflitto devastante contro una piaga di esseri demoniaci, creature mostruose che minacciano l'esistenza stessa della civiltà. Per combattere questa guerra, le nazioni umane hanno sviluppato diverse forze militari, da un lato esistono i Cavalieri Sacri, guerrieri che servono il governo e le istituzioni religiose e dall'altro esistono due categorie molto particolari: gli Eroi e le Dee. Le Dee sono potenti divinità create appositamente per combattere nel conflitto, vere e proprie armi divine, incarnazioni di potere destinate a sostenere l'umanità nella guerra contro i demoni. Gli Eroi, invece, rappresentano qualcosa di completamente diverso: nel mondo di *Sentenced to Be a Hero* esiste infatti una legge conosciuta come "Condanna dell'eroe" grazie a cui i criminali più pericolosi non vengono giustiziati o rinchiusi per sempre, ma vengono trasformati in guerrieri immortali e inviati a combattere sul fronte più sanguinoso e nelle missioni più disperate. E se a una prima lettura questa potrebbe sembrare una forma di redenzione, in realtà è una punizione spietata. Gli eroi, infatti, vengono mandati in missioni praticamente suicide e nelle zone più pericolose del fronte, dove le probabilità di sopravvivere sono quasi nulle e la loro eventuale morte non rappresenta una liberazione. Ogni volta che un eroe cade in battaglia, il suo corpo viene recuperato e riportato in vita tramite la magia, per poi essere rimandato immediatamente sul campo di battaglia in un ciclo che potrebbe ripetersi all'infinito, se non fosse che ogni resurrezione lascia una cicatrice invisibile: una parte dell'anima dell'eroe rimane nell'aldilà, erodendo lentamente la sua coscienza e la sua umanità, motivo per cui la condanna a essere eroe è considerata una punizione persino più crudele dell'esecuzione.

E anche se molti degli eroi hanno davvero commesso crimini gravi, il sistema della condanna viene spesso utilizzato anche per mettere a tacere persone scomode o nascondere scandali politici e religiosi perché trasformare qualcuno in eroe significa cancellarlo dalla società e allo stesso tempo sfruttarlo come arma nella guerra. Un meccanismo brutale ma estremamente efficace, che permette alle istituzioni di mantenere il controllo senza mettere in discussione il proprio potere. Il protagonista della storia è Xylo Forbartz, un uomo noto per la sua intelligenza strategica e per la sua straordinaria abilità in battaglia e un comandante rispettato dei Cavalieri Sacri, considerato un esempio di disciplina e onore. La sua vita cambiò però in modo irreversibile quando, durante una missione dove la sua unità venne lasciata senza supporto fu costretto a uccidere la dea a cui era legato per impedirle di finire corrotta dal potere dei demoni.

segue a pag. successiva

Teoritta, la dea delle spade

segue da pag. precedente

Alcuni dei mostruosi esseri che contaminano il mondo

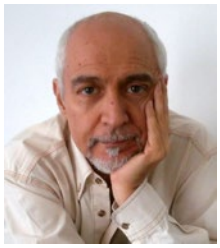
Xylo viene condannato a diventare un eroe a causa di questo gesto blasfemo, complice anche il fatto che la sua storia viene reputata falsa perché l'idea che le dee possano essere corrotte non viene ritenuta possibile, e da quel momento il suo destino è segnato: morte, resurrezione e battaglia senza fine. Da quel momento Xylo cambia e quando lo vediamo apparire per la prima volta non è un eroe puro, ma un uomo segnato da un passato tragico, pieno di dubbi e tormentato dal peso delle proprie azioni. La sua storia non riguarda soltanto la guerra contro i demoni, ma la ricerca della verità, perché vuole capire cosa sia davvero successo durante la missione che ha portato alla morte della dea e alla sua condanna. E durante questa ricerca entra in contatto e si lega a una nuova dea: Teoritta, la dea della spada. A differenza di molte divinità presenti nella storia, Teoritta non appare distante o incomprensibile, è una giovane fanciulla vivace, orgogliosa e talvolta perfino infantile che ama essere riconosciuta per la propria forza e desidera essere ammirata, ma allo stesso tempo mostra una sincera curiosità nei confronti degli esseri umani. Il rapporto tra lei e Xylo nasce inizialmente sotto il segno della diffidenza, ma con il passare del tempo, tra i due si sviluppa un legame sempre più complesso e il loro rapporto diverrà uno dei punti emotivi più forti della storia, offrendo momenti di umanità in un mondo dominato dalla guerra e dalla morte. E la ricerca di Xylo ha come sfondo una guerra dove l'epica del fantasy lascia spazio a battaglie brutali, caotiche e spesso disperate dove non esistono vittorie semplici e ogni combattimento lascia cicatrici profonde il tutto per difendere i resti di una società umana che non è presentata come un baluardo di giustizia. Nonostante il tono oscuro, la storia però non rinuncia completamente alla speranza e infatti uno dei temi centrali dell'opera è la possibilità di redenzione: molti degli eroi sono criminali, assassini o persone che hanno commesso errori terribili, ma il campo di battaglia diventa anche il luogo in cui possono confrontarsi con il proprio passato e lo stesso Xylo incarna questa tensione tra senso di colpa e necessità di giustizia.
Alla fine, *Sentenced to Be a Hero* non è soltanto un racconto di guerra contro i demoni, è soprattutto una riflessione su cosa significhi davvero essere un eroe in un mondo in cui questa parola è stata distorta e contorta da un sistema che la usa come un mero strumento politico. Attraverso il viaggio di Xylo, spinto dalla sua determinazione a scoprire la verità, e le storie degli altri condannati, questa serie ci invita a mettere in discussione l'idea tradizionale di eroismo e a chiederci se in fondo un vero eroe non è chi combatte perché è stato scelto dal destino, ma chi continua a lottare anche quando ogni speranza sembra perduta. Con il suo mondo spietato, i suoi personaggi moralmente complessi e la sua visione disincantata dell'eroismo, *Sentenced to Be a Hero* rappresenta uno degli esempi più interessanti di dark fantasy degli ultimi anni e una interessante riflessione collettiva su quanto in fondo sappiamo che gli eroi veri non sono quelli che ci vengono venduti come tali. La storia di Xylo Forbartz in fondo nasce da noi come pubblico, dall'aver capito e accettato da fin troppo tempo, senza mai averlo davvero ammesso, come anche il concetto più nobile possa essere trasformato in uno strumento di controllo e sofferenza da parte del potere. Eppure, proprio in mezzo a questa oscurità, la serie lascia intravedere qualcosa che è ben più forte e ben più radicato nella natura umana della disperazione che viene fin troppo spesso usata per tentare di controllarci: il desiderio innato di cercare la verità e di continuare a combattere anche quando tutto sembra perduto. Perché anche se la parola eroe viene distorta e usata nei modi più abbietti e meschini la sua idea vive dentro di noi nella sua forma più pura e incontaminata, sempre pronta a emergere quando l'ora più buia arriva.

Nicola Santagostino

Xylo Forbatz, il nostro protagonista

I dimenticati #129

Héctor Elizondo

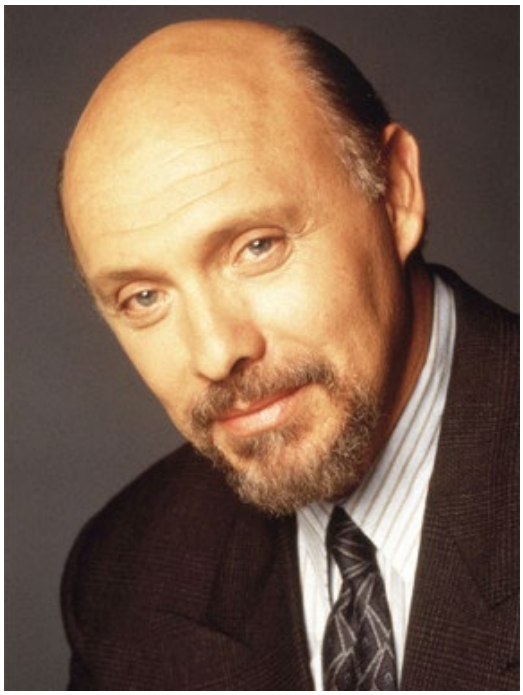

Virgilio Zanolla

Quando si parla di grandi caratteristi, ovvero di quelle figure di attore in grado di connotare un film con la loro sola presenza, - non a caso ci sono occasioni in cui anch'essi rivestono il ruolo di protagonista - di solito si valutano anzitutto le doti drammatiche, la capacità intrinseca di calarsi nell'anima del personaggio per trarne il meglio; si presta minore attenzione all'aspetto fisico, a quanto cioè l'interprete aderisca di suo alla parte in termini di rispondenza fisiognomica, prima dunque di sottoporsi alle sedute dal truccatore: aspetto non meno importante, a mio modestissimo avviso. Per questo in certe performance attoriali mi sorprende sempre molto la credibilità dell'interprete riguardo all'apparenza della persona: perché in uno stesso attore, ci sono casi in cui da prestazione a prestazione si rilevano distanze siderali nei ruoli: si pensi a Claude Brasseur, che dopo esser stato l'odontoiatra François Beretton padre dell'adoloscente Vic (Sophie Marceau) nei due film di Claude Pinoteau su *Il tempo delle mele* (1980 e '82), nell'86 nel poliziesco *Discesa all'inferno* di Francis Girod impersonò Alain Colbert, lo scrittore marito di Laure (la stessa Marceau, appena diciannovenne), interpretando con lei anche alcune scene di nudo. Ma restando sui caratteristi e sull'aspetto fisico, confesso volentieri come nessuna qualità mi ha stupito tanto quanto il mimetismo di Héctor Elizondo, capace, nel corso del tempo, di assumere il sembiante e l'indole di tanti personaggi diversi tra loro, talvolta quasi antitetici, senza per questo rinunciare alle peculiarità del suo essere attore.

Nato a New York il 22 dicembre 1936, Héctor è il primogenito di Martín Echevarría Elizondo, contabile e notaio portoricano di origine basca (per la precisione, chiarì poi il figlio, «era nato su una nave mercantile in partenza dalla Spagna per Porto Rico»), e di Carmen Medina Reyes, casalinga, anch'essa portoricana di ascendenza spagnola, la sua famiglia essendo immigrata dalle isole Canarie. Qualche anno dopo di lui è nata la sorella Emma. I suoi genitori s'erano trasferiti nella Grande Mela per migliorare il proprio tenore di vita, e potendoselo permettere erano andati ad abitare nell'Upper West Side, un quartiere tranquillo e signorile, ma nel contempo assai vivace culturalmente. Legatissimo alla loro memoria, nel 1997 egli ebbe a dichiarare: «Se c'è qualcosa che ho preso da mio padre e che mi ha aiutato nella vita e nel mio lavoro, è che la cosa più importante non è l'immagine che presenti al mondo, ma la sostanza che traspare».

Appassionato di sport e amante della musica, Héctor mostrò le sue doti fin da bambino, cantando nel Frank Murray Boys' Choir; nel 1950, diplomato alla scuola media, passò alla High School of the Performing Arts, e quattro anni dopo si iscrisse al Fiorello La Guardia City College; nel frattempo, studiò danza e praticò il basket e il baseball, distinguendosi in quest'ultimo sport al punto da essere segnalato a due squadre professionistiche quali i San Francisco Giants e i Pittsburgh Pirates. Ma il suo proposito era diventare un insegnante di storia; tuttavia un evento inatteso lo costrinse a cambiare i suoi piani, abbandonando il College e rimediando un lavoro a tempo pieno: il 5 settembre del '56 infatti, appena diciannovenne Héctor divenne padre di Rodd; con la madre del piccolo, Marie Rivera, si era sposato quell'anno, ma il matrimonio durò soltanto pochi mesi: divorziando, egli ottenne anche la custodia del figlio, futuro insegnante di scuola materna, del quale si occupò sempre molto responsabilmente.

Pur lavorando, Héctor non abbandonò i suoi interessi, anzi, coltivò in particolare le velleità che nutriva nell'àmbito dello spettacolo, e nel biennio 1962-63 studiò danza presso il Ballet Arts Company al Carnegie Hall. Ciò che un giorno lo portò al teatro, visto il quale - ricordò in un'intervista - la sua reazione fu il pensare: "Non so cosa stiano facendo o cosa stia succedendo qui, ma mi piacerebbe farne parte in qualche modo". Così prese a studiare recitazione con Mario Stiletti allo Stella Adler Theatre Studio, allora situato nel Dryden East Hotel sulla East 39th St. Il '63, che lo vide esordire davanti alla macchina da presa in un piccolo ruolo nel thriller dell'orrore *The Fat Black Pussycat* diretto da Harold Lea, fu anche l'anno delle sue seconde nozze, con Marie Mandry: un'altra unione sbagliata, conclusasi con un nuovo divorzio dopo pochi mesi.



Nella seconda metà degli anni Sessanta Héctor si dedicò soprattutto al teatro, dal quale allora gli giunsero le maggiori soddisfazioni. La prima parte professionale la spuntò nel '65 nello spettacolo off-Broadway *Kid the One-Eyed Man*; mentre il primo spettacolo in cui si mise in luce fu la premiatissima commedia di Howard Sackler *The Great White Hope*, incentrata su un episodio della vita di Jack Johnson, il celebre pugile nero campione dei pesi massimi negli anni 1908-15; maggiori riscontri ebbe nel '70 interpretando 'Dio' nei panni di un inserviente portoricano del bagno turco nel dramma di Bruce Jay Friedman *Steambath*: la sua performance gli valse un Obie Award. In seguito, si segnalò sui palcoscenici di Broadway in prestigiosi allestimenti quali, nel '92, quello del dramma *The Price* di Arthur Miller, a fianco di Eli Wallach.

Nel '66 fece il suo esordio in televisione, apparendo in un episodio del serial *Ai confini della notte* (The Edge of Night), primo di una nutritissima serie di partecipazioni a sceneggiati tv che dura tuttora, trasmessi con grande successo anche in Italia quali *Kojak* (1973-76), *Colombo* (1975), *Agenzia Rockford* (1975-78), *Un giustiziere a New York* (1989), *Mrs. Cage* (1992, a fianco di Anne Bancroft), *Tutti gli uomini del presidente* (2002), *Grey's Anatomy* (2007-13), *Detective Monk* (2008-9), occupandosi occasionalmente di curare alcune regie e prestandosi di frequente al doppiaggio; un altro impegno a cui si dedica sempre volentieri è la lettura di libri per bambini. Nel 1997 la sua attuazione del personaggio di Philip Watters nella serie drammatica *Chicago Hope* gli ha meritato l'Emmy Award quale migliore attore non protagonista.

Il 13 aprile 1969 Héctor sposò l'attrice e fotografa Carolee Campbell, conosciuta all'Actors Studio e futura vincitrice di un Emmy Award, che è tuttora sua consorte, stabilendosi con lei in California, a Sherman Oaks. In quell'anno egli interpretò l'ispettore nel film *Le volpi* (The Vixes) di Harvey Cort, il suo primo ruolo cinematografico di un certo rilievo. Le pellicole che seguirono negli anni Settanta furono spesso significative, includendo opere piuttosto note anche in Italia, come il drammatico *Il mio uomo è una canaglia* (Born to Win, '71) di Ivan Passer; la commedia western *Per una manciata di soldi* (Pocket Money, '72) di Stuart Rosenberg; il thriller *Il colpo della metropolitana* (The Taking of Pelham One Two Three, '74) di Joseph Sargent, nel quale impersonò Mr. Grey, un ex mafioso dirottatore della metro; l'avventuroso *Cuba* (id., '79) di Richard Lester e l'acclamatissimo thriller *American Gigolò* (id., '80) di Paul Schrader, che vide Héctor vestire di nuovo i panni di un ispettore, il detective Sunday; in questi film, egli si misurò con interpreti del calibro di Burt Lancaster, Robert De Niro, Paul Newman,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Lee Marvin, Walter Matthau, Sean Connery e Richard Gere.

Risale al 1981, con la lavorazione della commedia parodica *L'ospedale più pazzo del mondo* (Young Doctors in Love, '82) la conoscenza che il nostro attore fece col regista Garry Marshall, allora già noto per aver diretto la celeberrima serie tv *Happy Days* ma al suo esordio con un lungometraggio nel cinema, con il quale si sarebbe legato da profonda amicizia, e per il quale avrebbe recitato in altri diciassette film, in pratica tutti quelli di cui Marshall - venuto a mancare nel 2016 - curò la regia, diventando così il suo attore-feticcio. Nell'opera prima di Marshall egli fece anche sfoggio del suo talento come suonatore di chitarra.

Lo spessore d'interprete di Héctor si può cogliere nella commedia *Posizioni promettenti* (Private resort, 1985) di George Bowers, con Johnny Deep, dove interpretò un abile ladro chiamato il Maestro; nella fortunatissima commedia romantica *Pretty Woman* (id., '90) di Marshall, in cui tratteggiò con vera sapienza la figura del direttore d'albergo Barney Thompson; nella commedia sportiva *Campioni di guai* (Necessary Roughness, '91) di Stan Dragoti; nella commedia sentimentale *Paura d'amare* (Frankie and Johnny, id.) di Marshall, con la coppia Michelle Pfeiffer e Al Pacino; nel poliziesco *Un piedipiatti a Beverly Hills III* (Beverly Hills Cop III, '94) di John Landis, accanto a Eddie Murphy; nella commedia romantica *Se scappi, ti sposo* (Runaway Bride, '99) di Marshall; nel dramma sentimentale *L'amore ai tempi del colera* (Love in the Time of Cholera, 2007) di Mike Newell; e ancora in altri film.

Si diceva della sua capacità di mimesi anche fisica: per fornirne una prova, basta comparare la sua partecipazione a due celebri film usciti a distanza di un decennio, entrambi interpretati da Richard Gere: il thriller *American Gigolò* di Paul Schrader (1980) e la commedia sentimentale *Pretty Woman* di Garry Marshall (1990). Nel primo, quarantaquattrenne, Héctor è il detective Sunday, chiamato a indagare sull'omicidio della signora Rheyman, del quale è indiziato il gigolò Julian Kay (Gere); snello, glabro e fortemente stempiato, sigaro in bocca e sguardo scettico, la sua figura è in curioso contrasto con quella di un Gere all'apice della sua forma fisica e del fascino tormentato; tuttavia, il loro confronto appare bilanciato e costituisce uno dei momenti più intriganti della pellicola. Nel secondo, cinquantaquattrenne, offre nei panni del direttore d'albergo Barney Thompson una performance di altissimo livello: parrucchino spruzzato d'argento, barba curata attorno alla bocca, vestito in modo impeccabile ma senza ostentazione, modo di fare misurato e signorile, fascino maturo, i suoi dialoghi con l'uomo d'affari Edward Lewis (Gere) e quelli con la prostituta Vivian Ward (Roberts) sono quanto di meglio proponga la pellicola, come la scena in cui egli insegna a Vivian la corretta disposizione a tavola delle posate e l'uso di ciascheduna; non a caso nel 1993 al Paris Film Festival venne premiato quale miglior attore in una scena proprio per *Pretty Woman*.

Héctor Elizondo e Julia Roberts (Pretty Woman di Garry Marshall, 1990)

Héctor Elizondo e Richard Gere ("Se scappi, ti sposo" di Garry Marshall, 1999)

Héctor Elizondo (Pretty Woman di Garry Marshall, 1990)

Héctor Elizondo e Shirley MacLaine ("Appuntamento con l'amore" di Garry Marshall, 2010)

Héctor restò «sbalordito» dal travolgente successo di *Pretty Woman*, che incassò in tutto il mondo l'equivalente di 463 milioni di dollari, ossia più di 33 volte quant'era costato il suo budget. Interpretare quel ruolo a lui era sembrato «come indossare un paio di vecchie pantofole. Tutto quello che ho fatto è stato di seguire una delle indicazioni che m'ha dato Garry: "Crea semplicemente la persona per cui vuoi lavorare" ... Era molto simile a mio padre, molto simile a me».

Altri dieci anni dopo, in *Se scappi, ti sposo* egli si ritrovò di nuovo con la premiata coppia Gere-Roberts, stavolta nel ruolo di Fischer, direttore del giornale per il quale lavora Homer Eisenhower (Gere), suo amico nonché ex marito di sua moglie Ellie Graham (Rita Wilson), l'editrice del giornale.

Con Julia Roberts, Héctor ha diviso il set ben cinque volte: oltre ai due film citati, apparendo anche in altre tre pellicole, tutte commedie romantiche dirette da Marshall: *Appuntamento con l'amore* (Valentine's Day, 2010), *Capodanno a New York* (New Year's Eve, '11) e *Mother's day* (id., '16): tre film con più storie portate avanti in contemporanea, secondo il classico stile del regista, ambientate rispettivamente a Los Angeles, New York ed Atlanta. Nei primi due i nostri attori non si trovano negli stessi episodi: in *Appuntamento con l'amore* Héctor ha una parte bellissima, quella di Edgar, marito ormai anziano di un'ex attrice, Estelle (Shirley MacLaine), il quale dopo un lungo matrimonio apprende che la moglie lo tradì con un partner commerciale; e in *Capodanno a New York* è Kominsky, l'abilissimo tecnico che aggiusta il meccanismo della tradizionale Ball Drop, la grande sfera che la notte di S. Silvestro viene calata su Times Square. In *Mother's day*, invece, Héctor è il simpatico Ramón Navarro alias Lance Wallace, l'agente di Miranda Collins (Roberts), celebre scrittrice che venuta ad Atlanta per promuovere il suo ultimo libro, vi incontra l'ignara Kristin (Britt Robertson), scoprendo che si tratta della figlia avuta da giovanissima e data in adozione.

Oggi, novantenne, con quasi settanta film alle spalle, con innumerevoli partecipazioni a serie televisive, a spettacoli teatrali e radiofonici, a letture pubbliche, Héctor ha rallentato notevolmente l'attività, senza però tirare i remi in barca. Nonno della trentasettenne Juliet, che ha scelto anch'essa di essere attrice, lavorando con lui in *Pretty Princess* (The Princess Diaries, 2001) di Marshall, nelle rare occasioni in cui si concede alla stampa non manca mai di dare consigli. Questi quelli largiti nel 2013, al termine di un'intervista via Internet nel Celebrity Circle: «Ridete molto, pensate molto, amate molto. Prendetevi cura di persone che hanno bisogno di una mano e ricordate, la maggior parte del mondo non è come noi, quindi c'è molto da imparare. Salvate il pianeta e siate gentili l'un l'altro. Molto amore! E mai, mai, mai stracuocere la pasta».

Virgilio Zanolla

Abbiamo ricevuto

Raffaello Lucarelli, il Lumiére di Sicilia

La vera storia del cinema umbro
Antonio La Torre Giordano
Edizioni Lussografica

Saggio basato anche su ricerche di prima mano che rievoca l'epopea del cinema, tracciandone le coordinate stilistiche, industriali e tematiche. Lo studio, dedicato alle origini e agli sviluppi della settima arte, si inserisce in un percorso di indagine volto a recuperare figure dimenticate o marginalizzate dalla storiografia ufficiale, restituendo loro il ruolo svolto nella formazione del linguaggio cinematografico e dell'industria dello spettacolo. Il libro pone la lente sulla storia di Raffaello Lucarelli, originario di Gualdo Tadino (Perugia), pioniere spericolato e schietto, genio visionario e insieme naïf che, sedotto dalle invenzioni dei fratelli Lumière, da Thomas Edison e dal sogno modernissimo di catturare e riprodurre l'immagine in movimento, rischiò di diventare uno dei padri del cinema italiano – riuscendoci, per molti aspetti, suo malgrado.

Il suo percorso umano e professionale si colloca negli anni febbrili in cui il cinematografo, ancora sospeso tra attrazione scientifica, curiosità da fiera e spettacolo popolare, iniziava lentamente a trasformarsi in un'industria culturale. In questo scenario di sperimentazioni e intuizioni, Lucarelli si muove come un autentico globe-trotter dell'immagine, capace di cogliere con anticipo le potenzialità di un linguaggio ancora tutto da inventare.

Nel suo continuo girovagare tra esperienze imprenditoriali e tecniche, Lucarelli fu anche l'uomo di diversi primati. Non soltanto tra i primi cineoperatori attivi nel Sud Italia, ma soprattutto uno dei protagonisti dell'avventura che portò alla nascita della prima casa di produzione siciliana – e tra le primissime in Italia – fondata nella Palermo felicissima della Belle Époque. Qui nacque la Lucarelli-Film, un laboratorio artigianale ma visionario che contribuì a diffondere la nuova arte delle immagini in movimento in un territorio allora ancora periferico rispetto ai grandi centri della produzione cinematografica europea.

La storia di Lucarelli si intreccia inoltre con quella della grande industria francese: il pioniere umbro si consorziò infatti con la Pathé, con cui condivise l'esperienza pionieristica dei cine-giornali e della circolazione internazionale delle immagini filmate. In questo modo egli partecipò a quella prima globalizzazione dello sguardo cinematografico che, agli inizi del Novecento, cominciava a trasformare il cinema in un linguaggio universale.

Lucarelli si fa via via gestore di sale cinematografiche, cineoperatore, regista, documentarista, produttore e distributore, incarnando la figura poliedrica dell'imprenditore-pioniere tipica degli anni delle origini. Il suo lavoro anticipa inoltre l'idea di una Sicilia come grande set naturale e cine-geografico, intuizione che solo molti decenni più tardi sarebbe stata pienamente valorizzata dal cinema nazionale e internazionale.

La sua vicenda, sospesa tra intraprendenza artigianale e visione moderna dello spettacolo, testimonia come le origini del cinema italiano siano state molto più diffuse e complesse di quanto la narrazione canonica abbia spesso raccontato.

Nel 120° anniversario della fondazione della Lucarelli-Film (1905-2025), questo dossier dedicato a Lucarelli prova a dissipare la penombra delle catalogazioni accademiche, ricollocando il pioniere nel posto che la storia del cinema italiano sembra oggi restituirgli: quello di autentico avanguardista di un'utopia chiamata "cinema".

Raffaello Lucarelli, il Lumiére di Sicilia
La vera storia del cinema umbro
Antonio La Torre Giordano
Edizioni Lussografica 2024
Cinedocus 7
Pagg.246
€ 38,00
ISBN: 978-8882436018

Abbiamo ricevuto

Mondo Niovo 18-24ft/s

Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema
Partire dalla realtà. Il cinema di Icíar Bollaín
Attrice, sceneggiatrice e regista spagnola, ha ricevuto recentemente il Premio Maria Adrian nell'ambito, della Giornata mondiale dei diritti umani con il patrocinio di Amnesty International Italia.
Tra le voci pi sensibili del cinema europeo, attenta ai temi sociali e ai personaggi femminili, Icíar Boll ha debuttato giovanissima come protagonista del film *El sur* di Victor Erice, ma fra le sue interpretazioni si ricorda anche in *Terra e libertà* di Ken Loach. Alla regia ha esordito ha esordito nel 1996 con *Hola, ¿estás sola?* mentre il successo internazionale è arrivato nel 1999 con *Flores de otro mundo*, vincitore alla Semaine de la Critique di Cannes, e con *Te doy mis ojos* (2003), vincitore di sette Premi Goya. Con *También la lluvia* (2010) ha vinto il Premio Panorama alla Berlinale e ha ottenuto tredici candidature ai Goya; con Maixabel si è aggiudicata tre premi Goya.
Anno LX – n.110 Dicembre 2025
Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema

Editoriali
Silvia Luciani. La voce di Icíar Bollaín
Davide Ferrario. Icíar Bollaín: un talento multiforme
Valentina Noya e Vittorio Sclaverni. Un'associazione promettente
Voglio tornare a casa sola e ubriaca. Intervista a Icíar Bollaín a cura di Silvia Luciani, Valentina Noya e Vittorio Sclaverani
Contributi critici
Valeria Camporesi. Il potere evocativo di Icíar Bollaín
Josè Luis Sànchez Noriega. Donne che prendono coscienza
Stefano Coccia. Ulivi millenari e donne d'acciaio
Manuela Pincitore. Il Cinema che ci sveglia alla comprensione degli altri
Eleonora Anna Bove. Icíar Bollaín: coraggio, libertà e consapevolezza
Davide Mazzocco. Luis Tosar, il volto della verità
Paolo Vecchi. Il tempo dell'inizio. Bollaìn a 15 anni
Emanuele Russo. Una donna chiamata Maixabel
Emanuele Russo. Yuli
Con il patrocinio di Amnesty International Italia

Poetiche

29/02/2024

(Palestina)

La bambina il cui padre è stato ucciso
mentre portava un sacco di farina
sulla schiena
continuerà a gustare
il sangue di suo padre
in ogni pane.

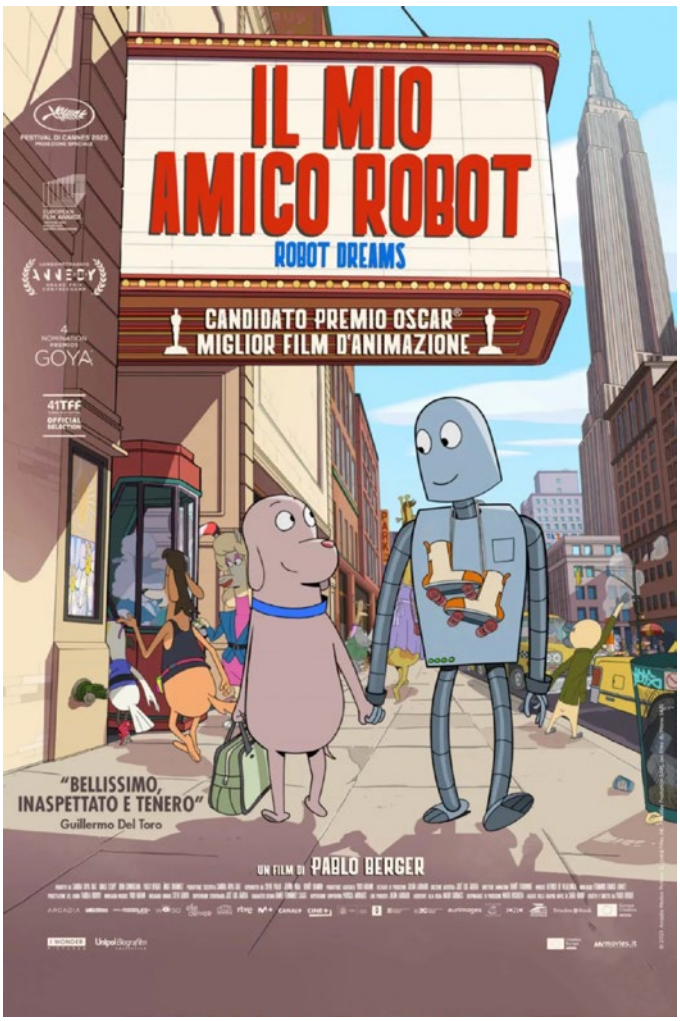
Haidar Al Ghazali

Nato nel 2004, è un poeta di Gaza che affida alla lingua smarrita dell'infanzia, nel mezzo della devastazione di Gaza. In pochi versi – pronunciati quasi sottovoce, come chi parla al margine dell'irreparabile – ci ricorda che la guerra non uccide solo i corpi, ma spezza le biografie, cancella le città e deruba i giovani del tempo per crescere, studiare.
Da: Il loro grido è la mia voce, poesie da Gaza *(142 pp, 12 euro) appena uscita per Fazi Editore.*
Questa raccolta propone una selezione di poesie di dieci autori palestinesi: Hend Joudah, Ni'ma Hassan, Yousef Elqedra, Ali Abukhattab, Dareen Tatour, Marwan Makhoul, Yahya Ashour, Heba Abu Nada (uccisa nell'ottobre 2023), Haidar al-Ghazali e Refaat Alareer (ucciso nel dicembre 2023).

Il mio amico robot (Robot Dreams, 2023)

Antonio Falcone

New York, contea di Manhattan, primi anni Ottanta, sera. Nel suo appartamento sito nell'*East Village*, Dog è seduto sul divano, ripetendo un copione che, probabilmente, mette in scena da tanto tempo: una partita in solitaria a *Pong*, la cena che emigra dal surgelatore al forno, un annoiato *zapping* televisivo. Ma ecco che un annuncio pubblicitario sembra scuoterlo dall'abulia. Una ditta produce dei robot che possono essere ordinati e spediti al proprio domicilio in kit di montaggio, per cui Dog procede all'acquisto, attendendo nello scorrere dei giorni che il postino provveda alla consegna. Prodigandosi nella costruzione, Dog dà presto vita a un automa i cui occhi si illuminano di gioia nel volgere lo sguardo verso tutto ciò che lo circonda, al pari di un bambino intento a scrutare il mondo per la prima volta. Una felicità incontenibile, che anima di ritrovata vitalità anche Dog, una volta scesi in strada e camminando fino alla stazione della metropolitana, per poi arrivare a *Central Park*, avvolti dalle spontanee e variegate manifestazioni artistiche espresse da una multiforme etnicità. Dog e Robot andranno quindi a costituire un forte legame amicale, condividendo ogni momento della loro esistenza, dalla visione in VHS del film *The Wizard of Oz* al pattinaggio, passando per la rilassatezza estiva sulla spiaggia di Coney Island. Peccato però che i tuffi e le nuotate andranno presto a danneggiare i circuiti di Robot, tanto da renderne impossibile ogni movimento. Dog sarà costretto a lasciarlo sull'arenile, tornando con gli attrezzi necessari alla riparazione. Non ha fatto i conti con l'oramai imminente chiusura della struttura balneare, per cui dovrà attendere la prossima estate. Le stagioni si susseguono, Dog sembra aver ripreso la consueta *routine*, pur conoscendo nuovi amici e soprattutto un'affascinante paperella, mentre Robot vivrà tutta una serie di esperienze, non sempre felici, mantenendosi vitale grazie ai sogni, dove, in contesti sempre diversi, rincontrerà il caro amico… *Robot Dreams* vede l'esordio del cineasta iberico Pablo Berger alla regia di un film d'animazione, adattando per il grande schermo l'omonimo *graphic novel* del 2007, opera della scrittrice e illustratrice statunitense Sara Varon. Arricchendo la narrazione originaria di passaggi inediti, ne mantiene sia l'essenzialità visiva sia l'assunto originario. Quest'ultimo appare volto a celebrare il sentimento dell'amicizia quale esperienza totalizzante ma non permeata dall'esclusività: quanto appare come la fine di una relazione può invece andare a rappresentare un nuovo inizio, fino a rendere il distacco una necessaria spinta verso il futuro, all'insegna di un'acquisita maturità affettiva, conquistata sul campo. Qui, senza svelare altro, l'*happy end* è garantito, ma, fortunatamente, si mantiene, al pari dell'opera originaria, distante dal politicamente corretto d'ordinanza, inteso a spargere melassa e buonismo d'accatto. Non nutrendo nell'ambito dell'animazione particolare simpatia per lo stile definito *fotorealistico*, che vede la *computer graphics* adoperarsi in tratti tondeggianti oramai standardizzati, in particolare nella definizione tridimensionale dei personaggi, sono rimasto ammaliato dalla tecnica adoperata nel conferire definizione alle immagini. È frutto del lavoro di una squadra formata da venti artisti, guidata dal direttore artistico José Luis Ágreda, mentre la direzione dell'animazione e il *character design* hanno visto all'opera, rispettivamente, Benoît Feroumont e Daniel Fernandez Casas. Si è scelta la strada della bidimensionalità, ispirandosi, dichiaratamente, alla cosiddetta "linea chiara" della scuola franco-belga, dando preferenza a colori piatti e pochissime ombre. Quanto disegnato nell'opera d'origine trova nella trasposizione una felice resa animata, privilegiando una notevole profondità di campo che esalta ogni particolare dello sfondo: la variopinta vivacità della Grande Mela negli anni '80, permeata anche dai ricordi giovanili di Berger. La popolazione è costituita da una fauna alquanto diversificata di animali antropomorfi ed è possibile la convivenza tra specie diverse (una gallina può far coppia con un gatto, ad esempio), andando quindi a illustrare quel proficuo amalgama etnico-culturale proprio della metropoli statunitense. Totalmente privo di dialoghi, *Robot Dreams* si anima di una vivida emozionalità sia per il pregevole lavoro svolto riguardo alla caratterizzazione dei personaggi, puntando in particolar modo sullo sguardo quale veicolo espressivo di ogni sensazione, sia per le musiche di Alfonso de Vilallonga. Queste ultime creano un suggestivo insieme di note jazz e melodie al pianoforte, da accostare ai tanti rumori urbani (*sound design* di Fabiola Ordoyo), offrendo poi grande risalto alle sonorità del tempo, a partire da *September* degli *Earth, Wind & Fire*, canzone che diviene simbolo del profondo legame tra Dog e Robot. Nel corso della narrazione assumeranno a mano a mano profonda rilevanza i sogni di Robot, fino a culminare in una rutilante sequenza da *musical* sul set del citato *The Wizard of Oz*, ma anche nel suo infrangere la quarta parete, a cercare una realtà alternativa a quella "imposta". Un parallelo universo onirico ad esprimere l'anelito a ricongiungersi all'amico tanto amato, che va ad addolcire nello scorrere temporale una quotidianità dove non mancano sofferenze (i coniglietti che gli strappano via una gamba per rimettere in sesto la loro barchetta), alternate ad elegiaci momenti di felicità condivisa (la femmina d'uccello che nidifica nell'incavo del suo braccio). Ugualmente avverrà per Dog, nell'avvicendarsi di momenti tristi (una gita in montagna con due perfidi formichieri con i quali sperava di stringere amicizia; la fugace relazione con l'eccentrica paperella) e sogni confortanti (la visualizzazione di un pupazzo di neve che prende vita quale nuovo amico). Ricco di rimandi cinefili e letterari, *Robot Dreams* si sostanzia come un *dramedy* animato che intriga e commuove, con un finale amaramente intriso di realismo, dove speranza e tristezza si daranno la mano nell'offrire visualizzazione all'antico adagio che recita: "*Un vero amico è come il sole, c'è anche quando non si vede*".



Antonio Falcone

L'Africa meridionale: un arcipelago del cinema

Leonardo Dini

Nell'Africa meridionale esiste un'altra Africa cinematografica, un mondo di cinema alternativo rispetto al nord Africa e all'Africa centrale. Botswana, Lesotho, eSwatini e Namibia sono 4 paesi che geopoliticamente orbitano intorno al Sudafrica ma culturalmente e cinematograficamente hanno una storia evolutiva autonoma, anche se inevitabilmente collegata alla cultura storica sudafricana. Spesso e insospettabilmente i piccoli stati sviluppano una originalità creativa in autori e film di grado assoluto. È questo il caso dei paesi dell'Africa meridionale il cui cinema è sintesi fra cultura africana e occidentale. I primi filmati realizzati in Botswana risalgono al periodo 1906-1910 e hanno un carattere documentaristico. Dopo l'indipendenza nel 1969 i primi film furono realizzati col supporto tecnico e economico del governo sudafricano, tra questi il lungometraggio *Ngaka* del 1976 che era in afrikaans il dialetto dei coloni bianchi, dunque, lontano dalla cultura nera nativa. Nello stesso periodo iniziarono anche le prime proiezioni in sale rudimentali allestite nelle township. Negli anni '70 il governo indipendente del Botswana fece realizzare dei documentari a colori in inglese e in setswana, un'espressione locale. Commissionati curiosamente a registi della Repubblica Popolare Cinese. Il primo cinema locale fu il Capitol nel mall di Gaborone. Nello stesso periodo il Botswana Information Service diffondeva immagini cinematografiche documentaristiche, con il metodo dei furgoni di proiezione cinematografica. Nel 1986 dopo vari film di produzione sudafricana esce l'opera *The end of Eden* del sudafricano Rick Lomba, un breve film di 45 minuti che denuncia la corruzione nel paese. Il film *African Odissey* un documentario del 1987 della National Geographic Society, rappresenta invece in modo puntuale e quasi scientifico il mondo della natura del Botswana e a sua volta condanna la devastazione dell'ambiente provocata dallo sfruttamento selvaggio del territorio africano in funzione di interessi stranieri occidentali: la cosiddetta questione dell'Okawango. Nella stessa epoca John Marshall, già autore di documentari di antropologia per i college statunitensi, realizza il film *Nai the story of a Kung Woman*, del 1980 film inviso ai fautori dell'apartheid del Sudafrica. Seguì poi un periodo di film naturalistici di produzione anglosassone. Tra questi il film televisivo *Year of the Flamebird*, di Liversedge, del 1991. Del 2002 è invece il film *Whisper's an american tail*, film nordamericano girato nel parco naturale di Chobe, un mix fra ambientazioni neodisneyane e scene naturalistiche ecologiste, Nel 2000 esce nelle sale d'essai *Great Dance a Hunter's story*, girato tra il 1995 e il 1998 opera di Craig e Damon Foster. Paradossalmente il cinema nativo del Botswana sta nascendo soltanto ora e finora il cinema locale dapprima coloniale si è poi trasformato in cinema fatto da stranieri per stranieri. Esiste dunque un ampio potenziale inespresso di registi, autori e attori in tutti i paesi dell'Africa Meridionale.

Per quanto riguarda il Lesotho dal 2011 esiste il Lesotho International Film Festival, una piattaforma volta a promuovere e realizzare la creatività dei giovani autori nativi. Creato dal Sesotho Media and Development del Lesotho. Oggi il Lesotho dispone di un'industria cinematografica in via di evoluzione, prima del 2010 il paese con Besotho riusciva a produrre opere per il mercato produttivo del Sudafrica. Problema comune ai paesi dell'Africa del Sud e anche e prioritariamente il Lesotho, è la mancanza strutturale di una rete di sale cinematografiche. In Lesotho è attivo e si è svolto anche nel 2025 l'European Film Festival del Lesotho EUFF, che svolge un ruolo di collegamento fra la cultura occidentale e quella africana, con opere africane provenienti da Burkina Faso, Lesotho, eSwatini e dunque diffondendo anche il nuovo cinema africano

"Mother I am suffocating.This is my last film about you" (2019) di Lemohang Jeremiah Mosese

"Pepe" (2024) di Nelson Carlo De Los Santos Arias

di eSwatini, altro paese in via di sviluppo dell'Africa meridionale. Un festival realizzato anche in collaborazione con l'Istituto di Cultura Italiana del Lesotho. Nel 2025 il Festival si è aperto con *Ancestral visions of the future*, del regista lesothiano Lemohang Jeremiah Mosese, autore multimediale, regista, sceneggiatore, produttore e direttore della fotografia, autore che propone una mistica delle emozioni visive, con un percorso di ricerca visuale sperimentale, è attualmente il nome più noto del cinema dell'enclave endosudafricana chiamata Lesotho, indipendente ormai da sessant'anni. Mosese è letteralmente cresciuto, cinematograficamente parlando, vedendo solo B movie, nato nel 1980, ha creato con un socio la casa di produzione Vision 12, realizzando nel 2007 il suo primo lungometraggio: *Tears of blood*, *Khafa Tsa Mali*, un'opera che tuttavia lo stesso autore ripudia, ritenendola un esempio di cattivo cinema. Successivamente realizza il film *Mother I am suffocating. This is my last film about you*, opera del 2019, il film mediante un uso quasi bergmaniano del bianco e nero traduce elementi mistici in rappresentazione cinematografica. Sempre del 2019 è la sua prima opera di finzione *This is Not a Burial, is a Resurrection*, film che vince il Visionary Filmmaking Jury Award al Sundance. Più di recente l'autore ha proposto alla Berlinale *Ancestral visions of the future*, film con musiche di Diego Noguera. Mosese nato in Lesotho opera a Berlino in Europa. In Italia è stato premiato dal Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina a Milano. Tra i film che si riconducono a eSwatini vanno ricordati *The king and the people*. Il nome eSwatini vuol dire luogo degli Swazi e infatti il nome storico del regno era Swaziland. La Namibia infine è universalmente nota per le sue riserve naturali e per i suoi straordinari paesaggi, scenografia naturale ideale per il cinema tanto africano che internazionale. Dopo l'indipendenza del 1990 agli esordi del XXI secolo ha cominciato a svilupparsi il cinema namibiano nativo. Anche qui ha operato il documentarista antropologo John Marshall e in epoca recente sono emersi la regista Bridget Pickerinhg, produttrice del celebre film *Hotel Rwanda*, sul Rwanda, così come è emerso il produttore Tim Huebschle,

Nelle nuove generazioni si distingue l'autore di *The father's son*, opera con narrazioni in oshiwambo, afrikaan e inglese, l'autore John Haikali, Il suo lungometraggio *Pepe* ha vinto l'Orso d'Argento al Festival di Berlino del 2024. I paesi dell'Africa del Sud affiancati al Sudafrica, dunque, si confermano fucina di un giovane e originale nuovo cinema africano e sviluppandosi raggiungeranno una cifra creativa autonoma a livello internazionale ove peraltro sono già riconosciuti e apprezzati. Quindi un'altra Africa del Sud si affaccia ora alla storia del cinema e propone un cinema autenticamente africano e sperimentale. In Namibia sono stati girati molti film occidentali così come negli altri paesi citati, ma sempre contraddistinti da una visione spesso coloniale o puramente paesaggistica. Il legame originale col Sudafrica fa del cinema dei paesi dell'Africa Meridionale un complemento al cinema sudafricano ma per certi aspetti come esotismo, cultura tribale e misticismo, con una originalità peculiare e inedita.

Leonardo Dini

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita anno XX/numero 48 – 7 dicembre 1963 (pag. 27)

America desolata

David e Lisa un originale film del regista Frank Perry. Rivelazione di un diffuso malessere nascosto dietro il luccichio di una levigata prosperità

Mino Argentieri

Nella cinematografia americana esistono due tipi di opposizione: quella di Sua Maestà, autorizzata perché non intacca il sistema di hollywood; e un'altra che agisce ai margini delle strutture industriali, semiclandestine, e la cui voce raggiunge soltanto il pubblico dei festival internazionali delle sale specializzate, dei circoli universitari e dei gruppi di intellettuali anticonformisti. È questa una opposizione a suo modo organizzata che, di anno in anno, pur essendo nella pratica impossibilitata di competere con la gigantesca macchina di Hollywood, accresce le fila grazie all'"apporto di nuovi talenti. Nel suo seno coesistono, in polemica vivace e irrisolta, forze culturali abbarbicate alla riesumazione di vecchie esperienze avanguardiste di stampo europeo; e altre che invece operano, con risultati diversi, sul terreno di un impegno critico, il quale si manifesta soprattutto nella analisi della realtà contemporanea. A queste appartengono registi come Lionel Rogosin, JonAS Mekas, Sidney Meyers, Denis Sanders, John Cassavetes, Morris Engel, Shirley Clarke, Richard Leacock, nonché: l'esordiente Frank Perry, di cui abbiamo visto immesso nel circuito commerciale *David e Lisa.*

Perry proviene dal teatro: le sue vicissitudini, le sue idee, le sue riflessioni incarnano una condizione e uno stato d'animo tutt'altro che occasionali nell'ambito della civiltà americana. Vi dedicheremo un po' di spazio per fornire al lettore un rapido ritratto che lo faciliti a comprendere le ragioni di un movimento, che ha radici profonde in una società scossa da fermenti rinnovatori. Il suo film, Perry lo ha realizzato al di fuori dell'apparato produttivo hollywoodiano, investendo 150.000 dollari: una cifra affatto irrisoria se si tiene conto degli alti costi praticati dall'industria filmica. Le case noleggiatrici più potenti si sono rifiutate di acquistarlo e distribuirlo.

Soltanto adesso un produttore hollywoodiano ha proposto a Perry di girare una pellicola spettacolare sulla Rivoluzione francese, con un budget di 750 milioni. «Hollywood — afferma Perry in una intervista — mi offre un ponte d'oro ma non so cosa farmene. Per me ciò che ha importanza è la libertà di esprimermi. Forse mi considererete un ingenuo, ma io credo al ruolo dell'artista nel consorzio umano. Voglio fare un cinema impegnato. Se in America pronunciassi la parola "impegno" non mi si comprenderebbero: "Impegnato da chi? (Commited? Commited to what?)"»

«La fine di McCarthy — aggiunge Perry — non ha comportato la fine del maccartismo. Molti sono ancora vittime del lavaggio del cervello che hanno subito. Un mio amico, uno sceneggiatore di sinistra è stato costretto a esiliarsi. Ogni sera egli pensa a un soggetto sul maccartismo che dovrebbe scrivere: non riesce e oramai non dorme più». «Una volta — specifica il regista — detestavo il mio paese, poi la mia collera si è mutata in desolazione. Sono desolato per l'America. Immaginare soltanto che Kennedy [1] possa perdere le elezioni perché si è mostrato favorevole all'integrazione razziale e alla tutela dei diritti civili, mi spaventa. È una ipotesi tragica».

Amarezza e pessimismo, legittimati da uno sconforto che non nasce da una depressione immotivata, non portano Frank Perry a conclusioni disperate. Né potrebbe essere diversamente: il bisogno di comunicare e di giudicare, in un artista, è sempre segno di una coscienza che non si arrende e anela alla testimonianza del suo travaglio. *Davide e Lisa* ne è una prova tangibile, così come lo è *Lady Bug!* il progetto attorno al quale Perry si sta affaticando: un film contro la minaccia atomica, prodotto (forse è superfluo precisarlo) *off Hollywood*.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 48 - anno 20. Sabato 7 dicembre 1963 L. 100

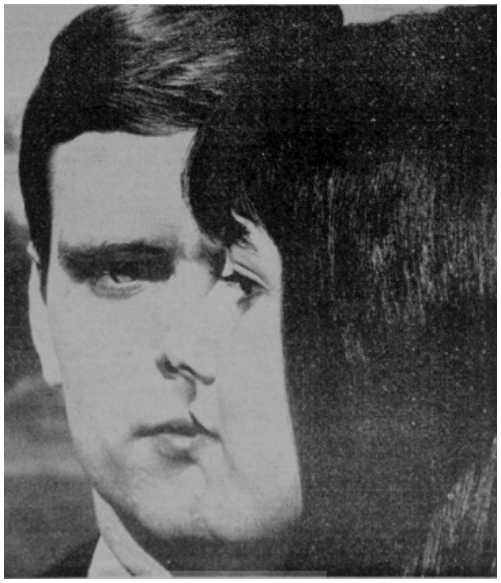
Le strade del partito socialista

Il primo sudista alla guida degli USA

Il PCI nelle fabbriche di Torino

Ventimila abbonati a Rinascita per il 1964

«Nelle scuole americane — informa Perry, — sono state installate le sirene per gli allarmi atomici e hanno luogo esercitazioni che dovrebbero servire ad allenare i ragazzi ai disagi di un conflitto termonucleare. Una di queste sirene accidentalmente si guasta. Esplode il panico. Il terrore si sparge nella città e non risparmia nessuno. Un ragazzo scorge nel cielo un aereo e, convinto che sia un apparecchio nemico, si getta a terra: atterrito volge lo sguardo verso un sole accecante, si protegge gli occhi con le mani e urla: "Fermatelo! Fermatelo!". mentre la macchina da presa si avvicina al suo volto. Tutto qui, in breve, il mio film. Ma non nutro illusioni: *Lady Bug!* non apparirà mai negli Stati Uniti. È questo un genere di film che si preferisce evitare. Troppi vogliono far dimenticare il pericolo, l'angoscia di una guerra atomica. E poi bisognerà spuntarla con l'organizzazione della Difesa civile. La Difesa civile è sacra, intoccabile, benché io ritenga che sia assurdo sottoporre i bambini a esercizi che consistono nello schierare un gruppo di persone contro un muro, la testa stretta fra le mani, gli occhi sbarrati, in previsione di un effettivo allarme atomico.


"David e Lisa" (1962) di Frank Perry

Una scolara dodicenne mi ha confessato: "Le esercitazioni sono indispensabili. Se non saremo preparati, non vinceremo la guerra. Chi avversa la Difesa civile è un comunista". Non è tragico?».

Fin qui Perry si confessa, illustrando propositi che hanno il dono della chiarezza e puntualizzando inquietudini che rispecchiano il dramma di una *intellighentia* la quale, anche quando sembra perdersi nell'isolamento delle minoranze inascoltate e nei contraccolpi della ragione velata dall'assurdo, non rinuncia a una istintiva combattività, a un intervento demistificante. Ma se non avessimo letto le dichiarazioni citate, assistendo alla proiezione di *Davide e Lisa*, saremmo giunti a una identica valutazione.

Desunto da un lungo racconto di uno psichiatra, Theodore Isaac Rubin (è stato pubblicato in Italia da Rizzoli), il film di Perry è ambientato in una casa di cura per malattie

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mentali. Vi si narra una storia, che ruota attorno a due ragazzi che scoprono un sentimento affettuoso in virtù del quale escono dalla loro agghiacciante e terribile angustia: Lisa è afflitta da schizofrenia infantile; incontra le maggiori difficoltà con chiunque abbia nei suoi riguardi un atteggiamento autoritario; stenta a disciplinare le emozioni; si esprime parlando in rima e il rimare funge da schermo per ciò che lei sente realmente. Da-

Problemi della cultura 7 dicembre 1963 pag. 27 Rinascita

"David e Lisa" un originale film del regista Frank Perry

America desolata

Rivelazione di un diffuso malessere nascosto dietro il luccichio di una levigata prosperità

vid non sopporta di avere contatti fisici con il prossimo: chi lo sfiora appena, gli provoca impennate isteriche, gli incute il timore di essere ucciso.

Questi i dati diagnostici e sintomatici dei protagonisti del film, ma il male di cui essi soffrono è soltanto un aspetto della realtà che interessa al narratore. E già in questa particolarità riconosceremo un elemento distintivo dell'opera di Perry che, a differenza di svariati film hollywoodiani imperniati su una casistica patologica, non punta all'abnorme e alla drammaticità delle anomalie per sfruttarne il lato spettacolare. Niente fosse dei serpenti delle anomalie per sfruttarne il lato spettacolare. Niente fosse dei serpenti, in *David e Lisa*, né atmosfere allucinanti e infernali suscitate in base a un formulario effettistico di rotonda risonanza. Siamo, al contrario, calati in un clima familiare, che non trasmette scosse alla platea e non concede ai luoghi comuni sui turbamenti, sugli squilibri, sulle fughe della mente e sull'innocente poeticità degli alienati. Sembra che Perry sia attratto dall'intento di ridurre ai minimi termini la linea di demarcazione che separa la normalità dall'anormalità e la sensazione non è gratuita, giacché il regista tende a dare alle vicende di David e Lisa un significato più vasto, che trasmette l'eccezionalità dei soggetti semplificanti e investa la carenza di amore come casuale primaria dei turbamenti emotivi e mentali. Carenza d'amore nel senso di una comunicazione intralciata e disintegrata, di rapporti sbagliati, di valori in crisi, di solitudine.

I simboli cui ricorre Perry per rivestire le sue creature sono di lettura immediata: il comportamento di David e Lisa, i sintomi del loro male vengono descritti con una trasparenza eccessiva, che a volte svela troppo il disegno del creatore. Nondimeno il difetto, la sottilissima ombra di eloquenza, peraltro controllata, sono ugualmente bene accetti poiché Perry, nello studio di due psicologie sconvolte, è preoccupato di non smarrirsi nei meandri della patologia e di ampliare il quadro entro cui si muovono i personaggi.

L'originalità del film, non solo rispetto a pellicole di analogo contenuto tematico ma anche rispetto al testo letterario, sta proprio in questo: nella ricerca di un retroterra, che giovi a scovare le vere origini del dramma. Origini che *David e Lisa* rimanda alle assenze, alle lacerazioni affettive percepibili nell'istituto familiare, senza adire a una spiegazione che nei film hollywoodiani sovente risponde a un calcolo di comodo, eversivo. Perry, infatti, non ignora che la famiglia è parte integrante della società e pertanto la sua disamina, prevalentemente espletata verso la figura di David, si arricchisce di annotazioni graffianti e sociologicamente esatte. Si veda, sotto questa angolazione, l'appunto critico ai genitori di David, alle colpe di una educazione che violenta la personalità dei figli, al divario fra autoritarismo e responsabilità individuale, alla *forma mentis* borghese di quella madre affetta dai vizi del matriarcato, alla debolezza e impotenza paterna; e, in un contesto ancora più largo, che contempla la condanna del pregiudizio si consideri la splendida sequenza dello scontro fra gli ospiti del convitto e il benpensante della stazione, che urla loro in faccia la sua cieca incomprensione di fascista potenziale. Ne trarremo uno spaccato d'America amara nascosto dietro l'appariscente luccichio di una prosperità levigata. Né disgiungeremo, infine, dall'acutezza dell'indagine il rigore psicologico dello svolgimento mai deviato, se non nell'ultimo capitolo — precipitoso, prevedibile e a caccia di facili commozioni — che sacrifica all'attendibilità della situazione un miraggio poetico, malgrado l'attenuante di riaffermare la fede nelle immense risorse dell'uomo e nella sua capacità di vincere ogni tempesta. Ecco un film che ci fa avvertire l'enorme distanza che corre fra la più viva cultura americana sgradevole e fastidiosa per coloro che giudicano il cinematografo al livello di un digestivo o di una vacanza dell'intelletto, ma che sarebbe un vero peccato trascurare.

Mino Argentieri

(1) L'intervista risale a qualche settimana precedente l'assassinio del presidente Kennedy.

Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N. 32 – 1954 - Note e corsivi

Riforma della censura?

Umberto Barbaro

Il recente dibattito sulla censura cinematografica mi suggerisce qualche riflessione, di sapore un po' autocritico, che mi pare possa costituire una premessa alla discussione, se essa vuol effettivamente approdare a qualche cosa. Qualche cosa significa l'abolizione della censura e non la sua riforma. Per un ovvio motivo, che la censura, per la sua sola esistenza, determina immancabilmente un'autocensura nei produttori e nei realizzatori di film. Per l'ovvio motivo che un film costa diecine e diecine, e a volte anche centinaia di milioni e nessuno vuole rischiare di veder volatizzare così enormi somme come avverrebbe se il film fosse bocciato in censura. Il fatto che la censura esiste non sembra grave a chi, giudicando dall'esterno, osserva che pochissimi, o nessun film ha avuto un totale divieto di circolazione: la censura è dunque, essi male argomentano, discreta e comprensiva. Niente affatto: significa solo che la censura, come nel mondo del cinema tutti sanno, determina un'autocensura: determina cioè nei produttori, ed anche, più che non si creda, nei registi, uno studio non solo per sapere in precedenza se il film è o no gradito alle autorità governative e a quelle ecclesiastiche, ma anche uno studio per interpretare i desiderata di quelle autorità. E la cosa non deve far meraviglia giacché oltre allo spettro della censura esiste, come contropartita, la possibilità di ottenere o meno, crediti cinematografici, che, come è noto sono monopolio di una banca, e naturalmente della Banca Nazionale del Lavoro, esiste la possibilità di avere premi (sotto forma di storno o rimborso della tassa erariale) e di averli in misura maggiore o minore a seconda del parere di commissioni che, per avere una parvenza di composizione democratica, non cessano di essere nelle mani dell'autorità esecutiva.

Solo l'abolizione della censura e un diverso sistema di difesa del cinema (tassa sul doppiaggio in luogo di premi) possono assicurare alla cinematografia italiana, quella libertà che non è una vana parola, nonostante che sia una parola che serve a troppi a coprire troppe cose.

Dunque, non riforma, ma abolizione della censura.

Ma, si dirà, questa è una richiesta assurda: il cinema, forma d'arte che sia, è un mezzo terribilmente potente di persuasione e di propaganda, è un mezzo troppo suggestivo per poter esser lasciato all'arbitrio di chi può servirsene a scopo unicamente speculativo e che sia disposto a subordinare a questo interesse ogni altro, sia di natura artistica che di natura morale.

Sta bene. Fu una gioia grandissima, nei primi tempi della cinematografia quella di scoprire

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che il film dotava finalmente l'umanità di un'arte veramente popolare, un'arte si diceva, che per la prima volta nella storia, non è monopolio (nel suo godimento e nella sua comprensione) della classe dominante. Un'arte — l'ho scritto anch'io — che non necessita nello spettatore di un preventivo e preliminare apprendimento del suo particolare linguaggio, o meglio, del linguaggio delle singole opere. L'enorme popolarità del film, le sale rigurgitanti, l'immediata comprensione da parte del pubblico più vasto giustificavano quest'idea. Le famose servette e i soldatini, quel glorioso pubblico degno di Shakespeare, che scopriva la grandezza di Charlot, prima che la critica si accorgesse che uno dei fatti artistici più grandi della nostra epoca era nato, giustificavano questa tesi.

Queste osservazioni avevano fatto cadere anche il sottoscritto a indulgere ad un errore estetico, nel quale erano caduti in molti e del quale in genere io mi ero mantenuto immune ed anzi avevo apertamente combattuto. Quello per cui il cinema è un'arte diversa dalle altre. Allora era inutile combattere l'idea di uno specifico filmico; se poi io stesso dovevo ammettere una così radicale differenza tra il film e le altre forme d'arte, una particolare suggestività, una impossibilità, per il pubblico del film a sottrarsi alle suggestioni dello schermo.

Quelle consultazioni nascevano da un'esperienza, che bisognava capire, sarebbe stata circoscritta nel tempo. E stridevano con la mia affermazione recisa, un po' audace in tempo fascista, come quella che io facevo nel mio primo scrittarello sul cinematografo (in «Cinematografo» di Blasetti, 1930) che «la censura cinematografica è la negazione del cinematografo».

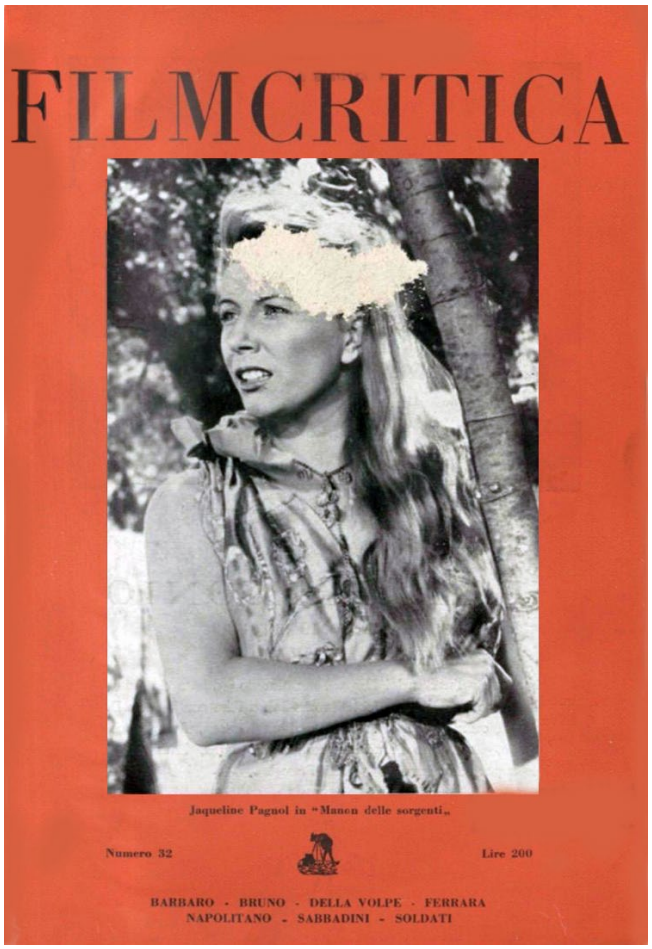
La suggestività del cinematografo dipende dall'ingenuità acritica di chi contempla il film; è lo stupore, non del mezzo tecnico, ma l'ignoranza del mezzo tecnico, che dà alle immagini dello schermo l'illusione della realtà e della verità. Nei primi tempi del film un treno che venisse verso la sala faceva fuggire il pubblico, più tardi, in Sicilia se non erro, ci fu un carabiniere che sparò una pistolettata contro il *cattivo* del cineromanzo cui assisteva. Oggi nessuno spara più contro lo schermo in nessuna parte del mondo. È semmai lo schermo che spara sul pubblico, anzi bombarda il pubblico cercando di suggestionarlo. Ma non ci riesce più. Il cinema è ormai veramente un'arte, e, se non sempre considerata e apprezzata per tale da tutto il pubblico, non è più certo una *illusione irresistibile.*

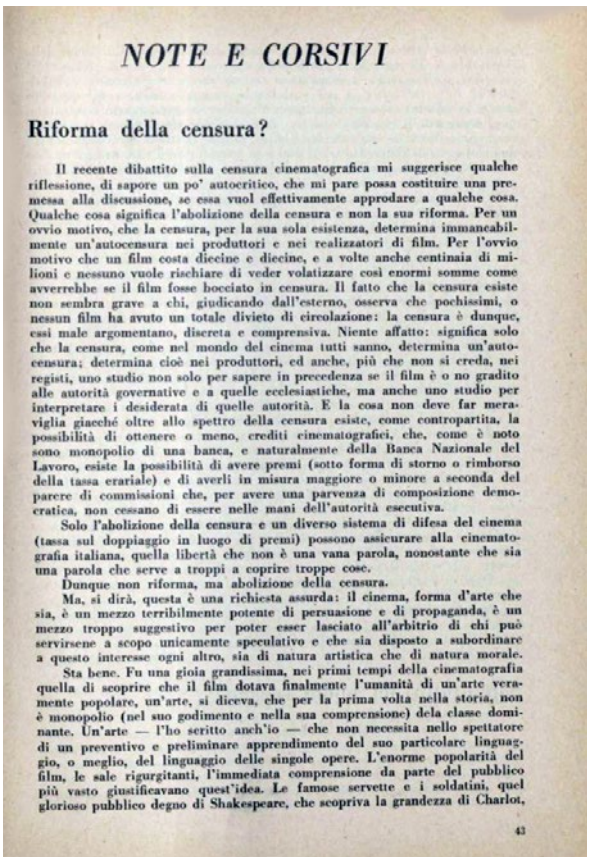
La riprova è data dal fatto che l'industria americana lancia il film a tre dimensioni, che dovrebbe riconquistare al cinema la perduta irresistibilità, che dovrebbe ripiombare il cinema al rango di Panopticon suggestivo.

Che il fenomeno non sia nuovo, né unicamente caratteristico del film lo dice una frase che si sentiva dire ancora fino a qualche anno fa: «è vero come un libro stampato». Oggi una verità simile ci fa sorridere, dopo il diluvio di bugie che la stampa ci propina quotidianamente. Ma la frase a pensarci indica una situazione, che è stata, anche se oggi non è più: la situazione per cui la stampa aveva una forza suggestiva, una potenza persuasiva alla quale il pubblico non era in grado di resistere.

Oggi esiste, bene o male una libertà di stampa. La stampa è uscita di minore età. Mantenere una censura cinematografica è offensivo per il cinema che anch'esso è uscito di minore età, e per il pubblico, che è in grado ormai, tutto, di sottrarsi alle suggestioni dello schermo.

Umberto Barbaro





NOTE E CORSIVI

Riforma della censura?

Il recente dibattito sulla censura cinematografica mi suggerisce qualche riflessione, di sapore un po' autocritico, che mi pare possa costituire una premessa alla discussione, se essa vuol effettivamente approdare a qualche cosa. Qualche cosa significa l'abolizione della censura e non la sua riforma. Per un ovvio motivo, che la censura, per la sua sola esistenza, determina immancabilmente un'autocensura nei produttori e nei realizzatori di film. Per l'ovvio motivo che un film costa diecine e diecine, e a volte anche centinaia di milioni e nessuno vuole rischiare di veder volatizzare così enormi somme come avverrebbe se il film fosse bocciato in censura. Il fatto che la censura esiste non sembra grave a chi, giudicando dall'esterno, osserva che pochissimi, o nessun film ha avuto un totale divieto di circolazione: la censura è dunque, essi male argomentano, discreta e comprensiva. Niente affatto: significa solo che la censura, come nel mondo del cinema tutti sanno, determina un'autocensura; determina cioè nei produttori, ed anche, più che non si creda, nei registi, uno studio non solo per sapere in precedenza se il film è o no gradito alle autorità governative e a quelle ecclesiastiche, ma anche uno studio per interpretare i desiderata di quelle autorità. E la cosa non deve far meraviglia giacché oltre allo spettro della censura esiste, come contropartita, la possibilità di ottenere o meno, crediti cinematografici, che, come è noto sono monopolio di una banca, e naturalmente della Banca Nazionale del Lavoro, esiste la possibilità di avere premi (sotto forma di storno o rimborso della tassa erariale) e di averli in misura maggiore o minore a seconda del parere di commissioni che, per avere una parvenza di composizione democratica, non cessano di essere nelle mani dell'autorità esecutiva.

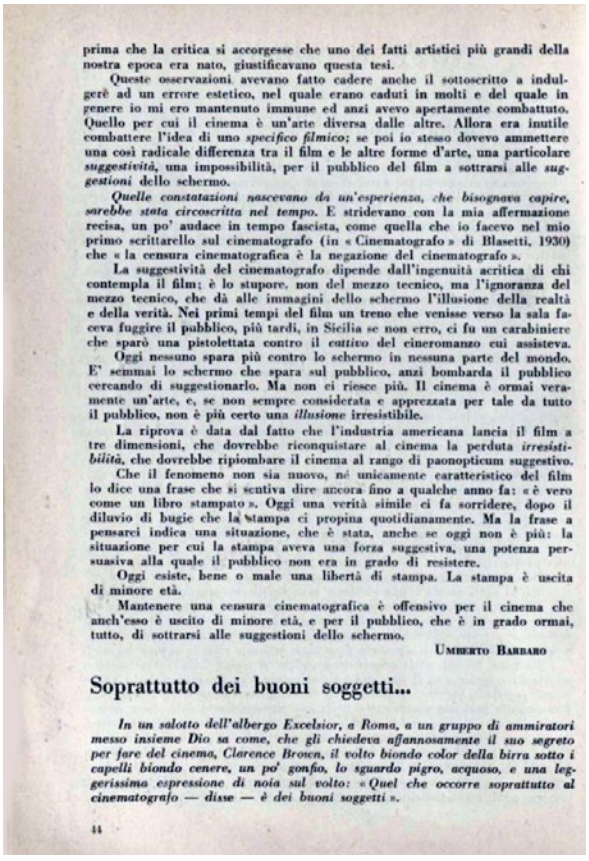
Solo l'abolizione della censura e un diverso sistema di difesa del cinema (tassa sul doppiaggio in luogo di premi) possono assicurare alla cinematografia italiana, quella libertà che non è una vana parola, nonostante che sia una parola che serve a troppi a coprire troppe cose.

Dunque non riforma, ma abolizione della censura.

Ma, si dirà, questa è una richiesta assurda: il cinema, forma d'arte che sia, è un mezzo terribilmente potente di persuasione e di propaganda, è un mezzo troppo suggestivo per poter esser lasciato all'arbitrio di chi può servirsene a scopo unicamente speculativo e che sia disposto a subordinare a questo interesse ogni altro, sia di natura artistica che di natura morale.

Sta bene. Fu una gioia grandissima, nei primi tempi della cinematografia quella di scoprire che il film dotava finalmente l'umanità di un'arte veramente popolare, un'arte, si diceva, che per la prima volta nella storia, non è monopolio (nel suo godimento e nella sua comprensione) dela classe dominante. Un'arte — l'ho scritto anch'io — che non necessita nello spettatore di un preventivo e preliminare apprendimento del suo particolare linguaggio, o meglio, del linguaggio delle singole opere. L'enorme popolarità del film, le sale rigurgitanti, l'immediata comprensione da parte del pubblico più vasto giustificavano quest'idea. Le famose servette e i soldatini, quel glorioso pubblico degno di Shakespeare, che scopriva la grandezza di Charlot,

43



prima che la critica si accorgesse che uno dei fatti artistici più grandi della nostra epoca era nato, giustificavano questa tesi.

Queste osservazioni avevano fatto cadere anche il sottoscritto a indulgere ad un errore estetico, nel quale erano caduti in molti e del quale in genere io mi ero mantenuto immune ed anzi avevo apertamente combattuto. Quello per cui il cinema è un'arte diversa dalle altre. Allora era inutile combattere l'idea di uno *specifico filmico;* se poi io stesso dovevo ammettere una così radicale differenza tra il film e le altre forme d'arte, una particolare *suggestività,* una impossibilità, per il pubblico del film a sottrarsi alle *suggestioni* dello schermo.

Quelle constatazioni nascevano da un'esperienza, che bisognava capire, sarebbe stata circoscritta nel tempo. E stridevano con la mia affermazione recisa, un po' audace in tempo fascista, come quella che io facevo nel mio primo scrittarello sul cinematografo (in « Cinematografo » di Blasetti, 1930) che « la censura cinematografica è la negazione del cinematografo ».

La suggestività del cinematografo dipende dall'ingenuità acritica di chi contempla il film; è lo stupore, non del mezzo tecnico, ma l'ignoranza del mezzo tecnico, che dà alle immagini dello schermo l'illusione della realtà e della verità. Nei primi tempi del film un treno che venisse verso la sala faceva fuggire il pubblico, più tardi, in Sicilia se non erro, ci fu un carabiniere che sparò una pistolettata contro il *cattivo* del cineromanzo cui assisteva.

Oggi nessuno spara più contro lo schermo in nessuna parte del mondo. E' semmai lo schermo che spara sul pubblico, anzi bombarda il pubblico cercando di suggestionarlo. Ma non ci riesce più. Il cinema è ormai veramente un'arte, e, se non sempre considerata e apprezzata per tale da tutto il pubblico, non è più certo una *illusione* irresistibile.

La riprova è data dal fatto che l'industria americana lancia il film a tre dimensioni, che dovrebbe riconquistare al cinema la perduta *irresistibilità,* che dovrebbe ripiombare il cinema al rango di paonopticum suggestivo.

Che il fenomeno non sia nuovo, né unicamente caratteristico del film lo dice una frase che si sentiva dire ancora fino a qualche anno fa: « è vero come un libro stampato ». Oggi una verità simile ci fa sorridere, dopo il diluvio di bugie che la stampa ci propina quotidianamente. Ma la frase a pensarci indica una situazione, che è stata, anche se oggi non è più: la situazione per cui la stampa aveva una forza suggestiva, una potenza persuasiva alla quale il pubblico non era in grado di resistere.

Oggi esiste, bene o male una libertà di stampa. La stampa è uscita di minore età.

Mantenere una censura cinematografica è offensivo per il cinema che anch'esso è uscito di minore età, e per il pubblico, che è in grado ormai, tutto, di sottrarsi alle suggestioni dello schermo.

UMBERTO BARBARO

Soprattutto dei buoni soggetti...

In un salotto dell'albergo Excelsior, a Roma, a un gruppo di ammiratori messo insieme Dio sa come, che gli chiedeva affannosamente il suo segreto per fare del cinema, Clarence Brown, il volto biondo color della birra sotto i capelli biondo cenere, un po' gonfio, lo sguardo pigro, acquoso, e una leggerissima espressione di noia sul volto: « Quel che occorre soprattutto al cinematografo — disse — è dei buoni soggetti ».

44

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 3 al 31marzo 2026

Per ascoltare i podcast clicca qui

https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Cinesapiens | Tredicesima Puntata - "Il precinema: Il Mondo nuovo". Conduce Antonio La Torre Giordano. |31.03.2026|06:42

Artistica-Mente | Seconda Serie - Quindicesima Puntata - Il colorismo veneto. La pittura tonale di Giorgione e Tiziano. Conduce Mariella Pizziconi. |25.03.2026|07:57

I Premi Campiello | Quarantanovesima Puntata - Andrea Molesini (1954), vincitore nel 2011 con "Non tutti i bastardi sono di Vienna (Sellerio, 2010). Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.03.2026|05:52

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quarantatreesima e Ultima Parte - "Congedo". Conduce Roberto Chiesi. |24.03.2026 |03:55

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXVII) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è incentrata sul film "Django" (1966) diretto da Sergio Corbucci. Un omaggio al protagonista, Franco Nero, per l'assegnazione della stella sulla "Walk of Fame" di Hollywood. |19.03.2026 |12:22

Schegge di cinema russo e sovietico | Cinquantatreesima Puntata - "Il cane sul pianoforte" di Vladimir Grammatikov -URSS- 1979. Conduce Antonio Vladimir Marino. |18.03.2026|09:59

I Premi Campiello | Quarantottesima Puntata - Michela Murgia, (1972-2023), vincitrice nel 2010 con "Accabadora" (Einaudi, 2009). Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.03.2026|:47

Cinesapiens | Dodicesima Puntata - "Il precinema: La Lanterna magica". Conduce Antonio La Torre Giordano. |17.03.2026|06:28

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quarantaduesima Parte - "La nuova casa, la nuova vita in Svizzera". Conduce Roberto Chiesi. |10.03.2026|06:10

I dimenticati #128 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventottesima puntata: Kinuyo Tanaka. Conduce Virgilio Zanolla. |05.03.2026|14:49

I Premi Campiello | Quarantasettesima Puntata - Margaret Mazzantini, (1961), vincitrice nel 2009 con "Venuto al mondo" (Mondadori, 2009)Conduce Maria Rosaria Perilli.|04.03.2026|05:31

Cinesapiens | Undicesima Puntata - "Le scale nel cinema. Il palcoscenico vertiginoso". Conduce Antonio La Torre Giordano. |03.03.2026|09:39

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (103)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

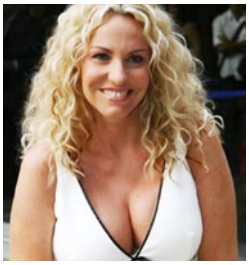
Massimo Cacciari

Mauro Corona

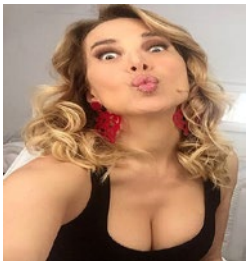
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

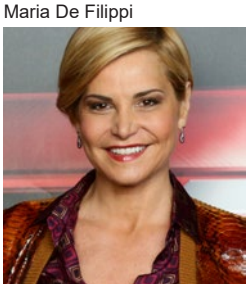
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

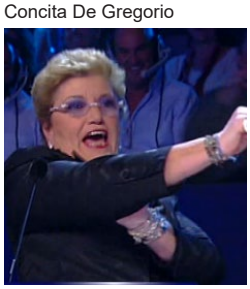
Concita De Gregorio

Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

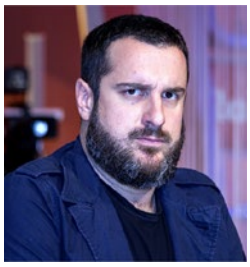
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Nuovo cinema Paradiso (1988) di Giuseppe Tornatore

Non tornare più, non ci pensare mai a noi, non ti voltare, non scrivere. Non ti fare fottere dalla nostalgia, dimenticaci tutti. Se non resisti e torni indietro, non venirmi a trovare, non ti faccio entrare a casa mia.
O' capisti? Qualunque cosa farai, amala, come amavi la cabina del Paradiso quando eri picciridu'

Alfredo (Philippe Noiret) a Salvatore "Totò" (Salvatore Cascio)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 –
Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte

Contemporanea
ISSN 2421 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di*
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.aamod.it/link/
www.cineclubgenova.net
www.domusromavacanze.it
www.bookciakmagazine.it
www.cineforum-fic.com
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineclubinternazionale.eu
www.associazionebandapart.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.sudsigira.it
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione. Questo il nuovo link:
https://www.youtube.com/@DiaridiCineclub-yg7co

Disclaimer
(Dichiarazione di esclusione di responsabilità)
Le immagini e i contenuti multimediali pubblicati su Diari di Cineclub sono tratti in massima parte da Internet e valutati di pubblico dominio. La loro pubblicazione avviene esclusivamente per finalità di critica, discussione e diffusione della cultura cinematografica, ai sensi dell'Art. 70 della Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modifiche, e non persegue scopi commerciali.
Qualora la pubblicazione di tali materiali violasse eventuali diritti d'autore, si prega di darne pronta comunicazione alla redazione inviando una email a: diaridicineclub@gmail.com.
La redazione provvederà nel più breve tempo possibile alla rimozione dei contenuti segnalati o all'inserimento della corretta citazione della fonte, secondo la volontà dell'autore.